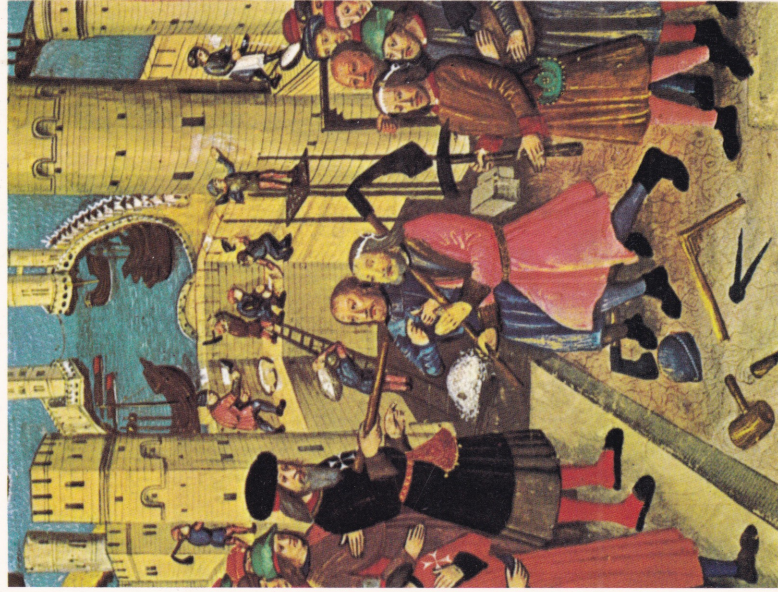
M.-M. DAVY

EDIZIONI MEDITERRANEE

IL SIMBOLISMO MEDIEVALE

MARIE-MADELEINE DAVY si è laureata in filosofia alla Sorbona con una tesi su un teologo mistico del XII secolo. È titolare di cattedra all'università di Manchester, assistente in quella di Berlino e incaricata alla Sorbona (Ecole pratique des Hautes Etudes), nonché direttrice di ricerche al C.N.R.S.. Studiosa di fama internazionale di filosofia, di storia e miti, ma soprattutto di misticismo e simbolismo, ha pubblicato, in Francia, numerosi studi e saggi dedicati a tali problematiche. È autrice di oltre venticinque libri, circa la metà dei quali riguardanti il Medio Evo, essendo questo il suo campo precipuo di ricerca, in cui è considerata tra gli specialisti di maggior prestigio.

MARIE-MADELEINE DAVY

IL SIMBOLISMO MEDIEVALE

Nonostante il trascorrere del tempo e della storia, i simboli rimangono sempre vivi, inattaccabili: nessuna mano, nessuna volontà potrà mai distruggerli, perché il pensiero simbolico « è consustanziale all'uomo orientato verso la luce ».
Il simbolo stesso può essere considerato al centro del XII secolo, cosí come quest'ultimo è idealmente al centro di tutto il Medio Evo. Lo è anche dell'uomo del XII secolo, del suo mondo e del suo modo di vivere: il suo è un « universo simbolico »; il suo pensiero si basa sul simbolo, che si tratti di teologia, di mistica o di arte. L'originalità del XII secolo consiste nel presentare l'uno accanto all'altro l'amore di Dio e l'amore carnale, entrambi capaci — grazie ai mistici, ai poeti, ai trovatori — di toccare le vette dell'arte: arte temporale e arte dell'eternità, del profano e del sacro, capace di unire il visibile e l'invisibile.
Tale è, in sintesi, l'affascinante tematica di quest'opera, che ci porta alla scoperta di un aspetto particolare della realtà medievale: quello che ai nostri occhi è il piú importante. L'esperienza del simbolo diviene infatti esperienza spirituale; essa raggiunge l'esperienza mistica e l'anima si trasforma, si illumina e s'incammina verso la saggezza, progredendo, di chiarezza in chiarezza, di simbolo in simbolo, verso la luce.

ISBN 88-272-0094-0

9 788827 200940

L. 28.000

M. M. DAVY

IL SIMBOLISMO MEDIEVALE

Edizione italiana a cura di GIANFRANCO DE TURRIS

Traduzione di BARBARA PAVAROTTI

EDIZIONI MEDITERRANEE - ROMA

INDICE

INTRODUZIONE ALL'EDIZIONE ITALIANA

È singolare come, fra i piú decisi « difensori » del Medio Evo nei confronti di una cattiva pubblicistica e di cattedratici in malafede, vi siano tre donne che hanno saputo replicare con grande efficacia ai tanti luoghi comuni su questo periodo della vicenda umana, restituendolo al suo aspetto piú « tradizionale ». Si tratta di due studiose di fama, Régine Pernoud e Marie Madeleine Davy, ed una scrittrice, Jeanne Bourin, che con i loro saggi (specialistici e divulgativi) e romanzi hanno senza dubbio contribuito a mettere un poco da un canto la fama negativa che aveva sino a qualche tempo fa il Medio Evo. Insomma, proprio quelle donne che, secondo una delle solite frasi fatte, sarebbero state le piú discriminate e vessate nell'età di mezzo, sono tra coloro che hanno contribuito alla sua nuova fortuna soprattutto presso la grande massa del pubblico le cui uniche fonti d'informazione su certi argomenti, oltre ai *mass media* visivi, sono giornali, riviste e libri a carattere divulgativo. Una rivincita postuma e simbolica, si direbbe.

Il loro principale merito è stato quello da un lato di *calarsi* mentalmente, spiritualmente e culturalmente nell'èra che studiavano e narravano; dall'altro di applicare alla sua interpretazione e descrizione parametri di giudizio non transeunti ma perenni, non quelli del secolo ventesimo o giú di lí ma quelli validi sempre. In tal modo hanno potuto comprendere — trasmettendo ai lettori questa loro comprensione — un'epoca tanto contradditoria e lontana da noi. È chiaro che se si pretende non soltanto d'interpretare ma anche di *giudicare* il Medio Evo alla luce di alcuni valori tipicamente moderni, il risultato non potrà che essere « negativo »: questo errore cosí comune e cosí diffuso, è stato però evitato dalle tre autrici talché i loro libri sono allo stesso tempo capolavori di erudizione e ricostruzione,

tali da aprire la porta su un mondo totalmente diverso e « altro » rispetto al nostro, quello democratico, razionale e scientifico della seconda metà del Novecento.

Dopo quasi un millennio sono ovviamente mutate, se non ribaltate, alcune concezioni che riguardano i vari aspetti di una società: lo Stato, la famiglia, il lavoro, la religione, la morale, i rapporti interpersonali e quelli con la Natura, il modo di intendere le arti, il senso da dare alla guerra, e cosí via. Oggi si giudica, condannando e assolvendo, partendo dal presupposto che quello attuale sia il volterriano « migliore dei mondi possibili »: nulla di piú sbagliato, come è ovvio, perché una simile certezza non si capisce bene su cosa si possa basare. Eppure è l'errore di tanta stampa con pretese culturali, di quasi tutti i testi scolastici e, in fondo in fondo, di parecchi storici sprovvisti del senso della Storia (con la esse maiuscola). E chi ne ha fatto le spese è stato — lo abbiamo accennato inizialmente — un periodo cosí complesso come il Medio Evo, lungo una decina di secoli, dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente a quella dell'Impero d'Oriente. La Davy, la Pernoud e la Bourin non sono cadute in questa trappola, ed ecco perché i loro libri sono importanti e dotati di un fascino sottile: perché hanno saputo ricostruire non soltanto i fatti di quel lontano periodo, ma soprattutto l'*atmosfera,* cosí distante da quella odierna. « Non è possibile giudicare il XII secolo con la nostra attuale mentalità », scrive esplicitamente la Davy.

Tra il V e il XV secolo, però, un momento particolare viene considerato come una specie di Medio Evo per eccellenza, ed in ciò le tre autrici sono d'accordo, quello compreso fra il 1000 e il 1200. Tre secoli in cui sembrò concentrarsi tutto quanto ancor oggi viene preso come espressione piú caratteristica del Medio Evo: la cavalleria, la letteratura del Graal, le Crociate, il feudalesimo, i grandi santi, i grandi poeti, i grandi sovrani. E in particolare al XII secolo, all'aspetto simbolico di questo secolo, è dedicato il corposo saggio di M.M. Davy che qui si presenta, considerato proprio in quanto uno dei momenti piú tipici e rappresentativi (se non proprio il piú tipico e rappresentativo) dell'intera èra di mezzo. Un aspetto simbolico che, è bene precisarlo con l'autrice, rimane nell'ambito squisitamente « spirituale ». Un secolo, questo, che ha sempre interessato la Davy la quale vi ha dedicato innumerevoli saggi e monografie tra cui, dopo la presente opera, un'analisi della filosofia del XII secolo che la integra e ne approfondisce un aspetto tipico, tradotta in italiano come *Introduzione al Medio Evo* (Jaca Book, Milano, 1981).

Secondo la Davy, che in questo segue uno storico delle religioni del calibro di Mircea Eliade, ed uno psicologo come C.G. Jung, « nonostante i rifiuti e le confusioni, i simboli rimangono vivi, inattaccabili. Nessuna mano, nessuna volontà potrà mai distruggerli perché il pensiero simbolico è consustanziale all'uomo orientato verso la luce ». A differenza di entrambi, però, restringe il valore e il significato del simbolo, come si è detto, esclusivamente nell'ambito spirituale, e piú precisamente nell'ambito spirituale cristiano, nella cui ottica vengono interpretati i vari aspetti di questo periodo. È forse un punto di vista un po' ristretto, ma va ad onore della Davy l'aver fatto riferimento in positivo anche ad autori che cosí « confessionali » non sono, come appunto Eliade, Jung, ma anche Guénon, Schwaller de Lubicz, Schuon, Baltrusaitis, Ponsoye e cosí via. Del resto, il metodo applicato al « simbolismo spirituale » può essere facilmente esteso ad altri aspetti, e quindi il complesso lavoro della Davy non resta fine a se stesso, né può essere considerato come a sé stante, cioè separato dal contesto storico-culturale dell'epoca esaminata.

Il simbolo è dunque al centro del XII secolo, cosí come quest'ultimo è idealmente al centro di tutto il Medio Evo; lo è anche dell'uomo del XII secolo, del suo mondo, del suo modo di vivere: il suo, scrive la Davy, « è un universo simbolico », anche se (stranamente, ma comprensibilmente dal punto di vista dell'ortodossia cristiana nel solco della quale si muove l'autrice) ne viene negato ogni aspetto « esoterico ». Di conseguenza, la Davy si contrappone all'interpretazione che dello stesso periodo ne dà un altro noto storico francese, Jacques Le Goff, per il quale non c'è epoca meno simbolica e piú laica di questa.

« Il pensiero romanico si basa sul simbolo, che si tratti di teologia, di mistica o di arte », scrive l'autrice, ed il suo vasto ed erudito saggio ne è una chiarissima dimostrazione (1). « Grazie al simbolo », continua, « le porte del *regno* non soltanto si muovono per l'uomo romanico, ma si aprono a seconda del grado di attenzione di ciascuno »: ecco la sua utilità per il lettore di oggi, non soltanto quella di fornire un'interpretazione specifica del Medio Evo in base ai testi, alle opere ed agli eventi. Il fatto è che, spiega l'autore, « nei tempi moderni il senso dei simboli si è offuscato, ma non per questo essi sono stati trascesi. Perciò il linguaggio è privo di contenuto, le parole svuotate della loro sostanza originale ». Al contrario, nel XII secolo « il significato trans-storico del simbolo immerge l'uomo in una

(1) A complemento dell'aspetto artistico analizzato dalla Davy con un relativamente piccolo numero di immagini, c'è un'opera che si basa invece quasi esclusivamente sull'aspetto iconografico e che si può esaminare come integrazione del presente volume. Si tratta de *I simboli del Medio Evo* di G. de Champeaux e S. Sterckx (Jaca Book, Milano, 1981). (N.d.T.).

realtà, temporale e atemporale insieme. Ciò gli permette di comunicare con la conoscenza universale che lo proietta al di là delle frontiere personali, nazionali e religiose ». E conclude: « Nel XII secolo vi sono uomini che contemplano il segreto del Graal senza veli ».

È evidente che tutto ciò può apparire lontano, irraggiungibile, incomprensibile per l'uomo di oggi che vive, al contrario, in una realtà completamente laica, secolare, in cui il sacro si è occultato, è ritornato — appunto — dietro spessi veli. Merito della Davy (cosí come della Pernoud e dei romanzi della Bourin) è di aver fatto riscoprire questo sentiero nascosto, il sentiero del simbolo che congiunge il visibile all'invisibile, il basso all'alto, il microcosmo al macrocosmo. Pur naturalmente con quei limiti che l'autrice stessa s'impone e di cui si è detto, come ad esempio nella concezione riduttiva, spiritualmente riduttiva si potrebbe dire usando la terminologia della Davy, che essa ha dell'« amor cortese » (seguendo in questo, per rimanere in Francia, H.I. Marrou, contro le tesi di Denis de Rougemont), oppure la negazione dell'esistenza di un « esoterismo » cristiano (perorate da un René Guénon). Comunque, si tratta di *défaillances* che non inficiano per nulla il giudizio piú che positivo da dare all'opera nel suo complesso, sia nel suo aspetto generale (importantissimi i capitoli sul simbolo, il suo valore ieri e oggi, la sua funzione) sia negli argomenti particolari, via via esaminati (di particolare interesse quelli riguardanti le arti figurative, l'architettura, la letteratura e l'alchimia).

GIANFRANCO DE TURRIS

PREMESSA

Questa che proponiamo è una nuova edizione del nostro *Essai sur la Symbolique romane* (1955). Sono state apportate correzioni e inseriti alcuni capitoli nuovi. Non solo, ma il presente lavoro può sembrare animato da uno spirito diverso: abbiamo perciò ritenuto opportuno modificarne il titolo in *Initiation à la Symbolique romane*.

Dedicarsi per lungo tempo allo studio della mistica del XII secolo comporta un rischio: quello di sacralizzare esageratamente un'epoca amata e conosciuta da un particolare punto di vista. Questo rischio non è stato forse sufficientemente evitato nella nostra prima stesura. Da allora, la preparazione di un'opera sul tema della *Madre Cosmica* nel XII secolo e di un saggio sulla *Conoscenza dell'Uomo* nello stessa epoca, ci ha messo in contatto anche con un pensiero profano che, sebbene non del tutto ignorato in precedenza, non aveva abbastanza trattenuto la nostra attenzione a causa di una propensione personale e dell'indirizzo delle nostre ricerche.

Questo nostro studio si colloca all'interno di un pensiero orientato da valori spirituali e che si muove in un'atmosfera religiosa. Che si tratti di mistica, di teologia o di arte, questo pensiero rimane sempre entro un ambito spirituale. Se lo si separa da esso, non si corre soltanto il rischio di sminuirlo e di dequalificarlo, ma addirittura di snaturarlo.

Ecco il motivo per cui non pensiamo di aver dato eccessiva importanza all'aspetto spirituale del simbolo romanico. Sarebbe un errore credere che nel XII secolo il pensiero fosse totalmente sospeso a Dio e che la maggior parte degli uomini tendesse alla ricerca della Gerusalemme celeste.

Ogni epoca comporta elementi diversi, anzi opposti: alcuni uomini vivono nel mondo senza mettervi radici; altri, trovando quan-

to basta loro, cercano di sistemarvisi. Non li si può suddividere secondo un giudizio di valore, tanto piú che l'ombra non è mai del tutto assente. Le figure luminose del XII secolo, come San Bernardo, non sono esenti da un comportamento che rischia talvolta di apparirci discutibile. La frivolezza può sembrare preferibile al sublime, quando questo non è rigorosamente puro, ed i giuochi piú seducenti rispetto alla violenza dello spirito settario. Tuttavia, scandalizzarsi della diplomazia di un San Bernardo di Chiaravalle o dei suoi eccessi e del rigore del suo linguaggio nei confronti degli ebrei o degli eretici, sarebbe dimenticare sia il clima di un'epoca, sia le qualità e i difetti di un temperamento particolare, il quale, nonostante le sue esagerazioni è indubbiamente senza pari sul piano della santità, dello stile e della qualità dell'azione.

Il senso religioso si esprime in tutte le epoche, ma sul piano spirituale non tutti i secoli si equivalgono. Il grado di saggezza e di santità è senza dubbio lo stesso, ma diverso è il numero di coloro che ne sono partecipi. Il sentimento religioso rischia sempre di fuorviarsi: invece di manifestarsi nell'armonia e nella misura, esso si presenta allora sotto forme disordinate. Privo di qualità, non invoca la divinità, ma la rifiuta.

L'originalità del XII secolo consiste nel presentare l'uno accanto all'altro l'amore di Dio e l'amore carnale: entrambi, capaci — grazie ai mistici, ai poeti, ai trovatori — di toccare le vette dell'arte: arte di amare, di scriver bene, di unire il visibile all'invisibile; arte temporale e arte dell'eternità, del profano e del sacro. L'amore carnale può incanalarsi in un moto di ascesi, come, per esempio, in San Bernardo o in Guglielmo di Saint-Thierry. Ma rischia di restare chiuso nel compiacimento di se stesso, senza bisogno di superarsi, come accade nell'amor cortese.

Il simbolo spirituale del XII secolo rimane estraneo al pensiero esclusivamente profano. L'amor cortese — per quanto discussa sia questa questione — non deriva direttamente dall'amore cristiano, ma ha altre fonti, pur manifestandosi all'interno di una civiltà cristiana. Sarebbe vano cercare nell'amor cortese un prolungamento od un'eco dell'amore di Dio: l'uno e l'altro hanno i loro cantori. I motivi che li ispirano non hanno punti di contatto. La natura e l'oggetto di questi amori sono rigorosamente diversi. L'amore di Dio basta a se stesso; l'amore carnale può bastare. Quest'ultimo non è d'altronde privo di significato: si esprime in un ordine di bellezza e di poesia. Diffidiamo degli spiriti bigotti che rischiano sempre di vedere soltanto sgradevolezze in ciò che non comprendono.

Se la cristianità del XII secolo ingloba nel suo universo l'immensità della creazione e la sacralizza, la chiarezza esige di percepirvi già l'abbozzo di una dualità e la mescolanza dello spirituale e del temporale.

Nella misura in cui il mondo si divide in sacro e in profano, in naturale e sovrannaturale, il simbolo si riferisce alle sole realtà spirituali. Di per sé, il simbolo non presuppone né questa separazione, né questa opposizione. Nella mentalità primitiva una divisione del genere sarebbe inconcepibile, ma il XII secolo si avvia verso quella distinzione fra naturale e sovrannaturale che si affermerà nel XIII secolo e che diventerà per l'uomo un ostacolo sul suo cammino. La dualità non si presenta come un'opposizione fra la carne e lo spirito. Il problema è completamente diverso. Esistono due mondi, non sovrapposti l'uno all'altro, che potrebbero essere paragonati a sguardi orientati in direzioni diverse. Nessun contrasto li oppone l'uno all'altro, nessun ponte li unisce. Questi due mondi portano rispettivamente i nomi di sacro e di profano: essi esprimono un mondo collegato ed un mondo isolato. Gli elementi del primo sono vivi, quelli del secondo si avviano verso la morte.

Ma c'è anche un altro pericolo, ben piú grande e fonte di confusione. Quando i valori religiosi tendono a socializzarsi, il temporale e l'atemporale si mescolano e s'invischiano in modo tale che l'atemporale reclama per sé la forza, la violenza e il potere che non solo non gli competono, ma lo sfigurano e rischiano di annientarlo. Il pericolo per la realtà spirituale non viene da quelli che la ignorano o la negano, ma è là dove gli uomini se ne servono come di uno strumento di potere. Diventa allora difficile non soltanto scoprire la sua bellezza, ma perfino credere alla sua esistenza. Ciò che è carnale ha una sua grandezza, la caricatura dello spirituale è odiosa.

Nonostante i rifiuti e le confusioni, i simboli rimangono vivi, inattaccabili. Nessuna mano, nessuna volontà potrà mai distruggerli perché il pensiero simbolico è consustanziale all'uomo orientato verso la luce.

Quando l'uomo modifica la sua struttura e cambia il suo vero volto, non sa piú scoprire i valori spirituali e rischia allora di girare in un circolo senza uscita. Cosí, nella leggenda, il Re Pescatore è paralizzato e il suo male è condiviso dalla natura che lo circonda. I cavalieri s'informano presso il malato della sua salute, ma nessuno fa la domanda essenziale. Sopraggiunge Parsifal, cavaliere povero e sconosciuto. Egli non rispetta le usanze del cerimoniale e domanda al vecchio Re: dov'è il Graal? Avendo egli posto la sola domanda essenziale, tutto si anima: il Re Pescatore, ed il mondo intorno a lui.

È ad un ambito spirituale, e solo ad esso, che questa ricerca

appartiene. Le pagine seguenti trattano, dunque, un aspetto particolare del XII secolo: quello che ai nostri occhi è il piú importante, il solo reale. Ciò non significa che gli altri campi siano privi di valore. Abbiamo creduto utile, in questo studio, insistere sulle strutture religiose e sulla mentalità di un'epoca per meglio comprendere la realtà del simbolo nel XII secolo ed il suo ruolo nell'esistenza.

L'essenziale del nostro discorso sta nell'importanza che vien data all'esperienza spirituale. Quest'ultima è nutrita dai simboli: sono loro che la provocano, l'animano e le conferiscono un valore profondissimo.

La differenza fra gli uomini si riduce solo a questo: alla presenza o all'assenza dell'esperienza spirituale. Per quanto luminosa sia tale esperienza, essa non si acquista una volta per tutte, ma è destinata ad approfondimenti successivi: ecco perché l'uomo nel quale essa si compie è attento ai segni della presenza, ai simboli che, come delle lettere, gli insegnano un linguaggio, il linguaggio dell'amore e della conoscenza. L'uomo spirituale è reso edotto dal simbolo e quando vuol rendere conto della sua ineffabile esperienza, è sempre ai simboli che fa necessariamente ricorso.

Cosí il simbolo diviene l'*alpha* e l'*omega* dell'esperienza spirituale o, piuttosto, costituisce tutto l'alfabeto di un simile misterioso linguaggio, paragonato a quello degli angeli. Non è piú solamente linguaggio; diviene verbo che trasforma la terra d'ombra in terra di luce, cioè in una terra trasfigurata.

Nel nostro studio alcuni capitoli, come ad esempio quelli della seconda parte, sono svolti con maggiore ampiezza perché trattano problemi che ci appaiono fondamentali. Altri tracciano soltanto degli itinerari, dato che toccano aspetti che precedono o vanno oltre il XII secolo. L'insistenza con la quale vengono trattati i testi mistici deriva dalla loro importanza sul piano simbolico: sono opera di alcuni autori appartenenti al periodo romanico e la loro influenza si è esercitata nel campo dell'arte. Se abbiamo soprattutto ricordato i testi cistercensi, non è soltanto perché ci sono familiari, ma perché Cîteaux è il sole del suo secolo.

Ai lettori di questo libro auguriamo una lucida attenzione, non nei confronti della nostra opera, ma in relazione alla presenza dei segni simbolici che ogni uomo può contemplare, non fosse che nella natura. I simboli sono altrettanti sguardi animati, mani piene di tesori.

L'importante è sapere che essi sono in noi e attorno a noi, in attesa paziente di essere riconosciuti.

M.M.D.

PREFAZIONE

Il simbolo medievale non è certo un soggetto di studio nuovo. È possibile tuttavia affrontarlo in un modo diverso, prendendo in considerazione il suo posto ed il suo ruolo nella teologia, nella letteratura e nell'arte. I lavori sul pensiero orientale, la traduzione di opere sacre prima sconosciute, gli studi di storia delle religioni, di etnologia e di psicanalisi hanno aperto un mondo chiuso e che sembrava inviolabile. Le ricerche di Jung e dei suoi collaboratori hanno portato ad una visione dell'universo che mette l'uomo alle prese con la realtà della sua essenza. Infine, la fenomenologia illumina in singolar modo l'evidenza del trascendente.

Ci rendiamo conto in modo irrefutabile della profonda unità che trascende la Storia. Si svela il volto dell'uomo e, attraverso l'uomo, affiora tutto ciò che egli porta con sé, consciamente o inconsciamente. L'importanza del simbolo è finalmente colta, e su questo argomento appaiono alcuni libri scientifici. Gli storici delle religioni prendono il simbolo come tema di studio; alcuni teologi e filosofi esaminano il pensiero cristiano alla luce delle moderne scoperte nel campo della psicologia e della storia delle idee. Interpretazioni che un tempo si sarebbero respinte, oggi non soltanto vengono ammesse, ma aprono alla libera ricerca un vasto campo d'indagine. L'attuale esplicitazione del simbolo mostra il valore che gli si attribuisce. Gli archetipi ed il ruolo dell'inconscio creano un nuovo campo di sperimentazione.

Il Medio Evo non è stato sempre sufficientemente valutato, per quanto concerne sia il pensiero che l'arte. Ogni paese ha i suoi medievisti, ma il pubblico colto è ignaro di una ricchezza che spesso disistima. I lavori sulla teologia, la mistica e l'arte medievale sono dovuti per la maggior parte a specialisti che scrivono per un

numero ristretto di lettori. È vero che gli studi di Étienne Gilson, Emile Mâle, Henri Focillon hanno avuto in Francia un grande successo, ma queste opere hanno una tiratura limitata a paragone di storie del pensiero e dell'arte che hanno saputo attirare meglio l'attenzione del pubblico perché riguardanti secoli giudicati con maggior favore.

Si pone, inoltre, un altro problema piú importante ancora: i medievisti sono in genere filosofi, teologi, storici, studiosi di estetica. Alcuni si occupano soltanto di punti marginali e di ortografia paleografica. Una preoccupazione del genere è certamente lodevole. Ma da dieci anni soffia un vento rigeneratore ed il pensiero allarga i propri spazi. Le opere di Toynbee, di Raymond Aron e di Jaspers hanno abbattuto i muri divisori di una scienza che era un tempo circoscritta. La teologia ha dovuto cambiare il suo metodo d'indagine. Severi teologi, ieri chiusi nella scolastica, sconfinano oggi con successo nella psicanalisi. Le fonti cristiane sono esaminate in modo equanime.

Sarebbe adesso necessario studiare il Medio Evo dal punto di vista della storia delle religioni e da quello della psicologia. Il movimento universale che attraversa la Storia diventerebbe in tal modo piú manifesto, ed il comportamento arcaico che si scopre attraverso la tradizione religiosa abbatterebbe i limiti di un'epoca determinata: risulterebbero evidenti, allora, dei punti di corrispondenza.

Questo libro vorrebbe consentire a lettori colti, ma non specialisti, di entrare in contatto con un periodo di straordinaria densità: l'epoca romanica e, piú particolarmente, il XII secolo francese. Il pensiero e l'arte romanica si delineano fin dall'XI secolo, ma era necessario scegliere una data specifica con limiti precisi. Ci atteniamo, quindi, principalmente al grande secolo romanico, il XII, secolo di una meravigliosa rinascenza, che nulla d'altronde ha da invidiare al vero Rinascimento. Si tratta però di un esame d'insieme, di una introduzione. Uno studio del genere, per essere veramente completo, richiederebbe una *équipe* di specialisti (1).

Nella nostra opera, le corrispondenze dei simboli vengono indicate di rado. Sarebbe stato necessario scrivere un capitolo per ogni tema. In qualche caso abbiamo stabilito dei parallelismi, ma è necessario tener presente che i simboli si ricongiungono attraverso la storia. Non tutto è biblico nella cristianità del XII secolo: i simboli extra-biblici sono numerosi e vi è un considerevole apporto di

(1) Nella nostra edizione del *Commento al «Cantico dei Cantici»* di Guglielmo di Saint-Thierry, abbiamo avuto l'occasione di studiare, in una prefazione abbastanza ampia, alcuni temi simbolici.

origine pagana ed un'influenza gnostica, sicura, ma difficile da isolare (2).

Questo libro tratta del simbolo nel pensiero e nell'arte romanica, ma non sarebbe stato possibile parlarne senza ricollocarlo all'interno del suo quadro. Ciò per due ragioni: innanzitutto l'arte romanica è teologica; in secondo luogo, quando utilizza degli elementi profani, li sacralizza: prende cioè gli elementi piú pagani e li interpreta a proprio vantaggio. D'altra parte il periodo romanico è unitario. Tutto è collegato, come le pieghe di un ventaglio unite sul medesimo supporto: da ciò la sua originalità e la sua ricchezza. Per cogliere uno di questi aspetti bisogna porlo accanto agli altri: tutti coesistono. Studiare, per esempio, il simbolo nell'arte richiede che venga situato nel suo clima e che si riconosca lo stretto rapporto che lo unisce ai simboli espressi nei testi ad esso contemporanei, dato che non esistono compartimenti stagni tra il pensiero mistico-religioso, la letteratura sacra e l'arte. Cosí Santa Ildegarda introduce delle nozioni di fisica nella vita storica di Cristo, e Hadewijch utilizza temi della poesia cortese nei suoi poemi spirituali.

Quest'opera — lo ripetiamo — non ha la pretesa di essere esauriente. Essa si propone soltanto d'indicare alcuni punti di riferimento e di gettare qua e là degli scandagli che permetteranno al lettore di afferrare l'importanza del simbolo. Non tutto è detto e non tutto deve essere detto. Non c'è affatto, nel XII secolo, come del resto in nessun'altra epoca, un esoterismo dell'uomo celato all'interno del cristianesimo; si presentano tuttavia, come sempre, diverse incertezze di giudizio. Avremmo potuto studiare un aspetto piú segreto, ma è già difficile parlare, per esempio, del *Commento al Cantico dei Cantici* di San Bernardo.

È questo un campo delicato che richiede, per essere compreso, un certo livello di coscienza. Esistono testi la cui bellezza si rivela soltanto ad una attenta concentrazione: soltanto a questa condizione essi si lasciano apprezzare e diventano un nutrimento. Una mandorla non è gradevole se prima non se ne rompe il guscio. Qualsiasi viaggiatore può ammirare le sculture di Saint-Benoît-sur-Loire, ma avrà il tempo ed il raccoglimento necessari perché i simboli si svelino davanti a lui? Certamente il sapere ha la sua importanza: esso serve da avvio, anzi da premessa, ma ignora la luce di un'aurora. Non permette alla luce del giorno di entrare nell'anima, perché la fonte di questa nuova illuminazione è molto piú segreta.

(2) In uno studio sulla «Conoscenza dell'uomo del XII secolo», che perseguiamo da diversi anni, ci proponiamo di esaminare l'influenza della gnosi sul XII secolo ed in particolare sugli autori cistercensi.

La ricerca della vera conoscenza ed il rifiuto degli idoli costituiscono la radice di quella perfetta unità che ritroviamo in seno alle piú diverse discipline. In matematica o in letteratura il linguaggio è tanto piú significativo in quanto raggiunge l'essenza delle cose. Ora, il pensiero romanico si basa sul simbolo, che si tratti di teologia, di mistica o di arte.

Nei nostri tempi moderni il senso dei simboli si è offuscato, ma non per questo essi sono stati trascesi. Perciò il linguaggio è privo di contenuto, le parole svotate della loro sostanza originale. Frithjof Schuon ha mostrato come l'uomo moderno faccia collezione di chiavi senza saper aprire le porte (3). Usa concetti, ma ne ignora il valore. Classifica le idee e le fa oscillare, come fa un giocatore di ping-pong nel lanciare le palline. E come la pallina resta alla superficie della racchetta, l'idea rimane alla superficie dell'anima.

Nell'epoca romanica il significato trans-storico del simbolo immerge l'uomo in una realtà, temporale e atemporale insieme. Ciò gli permette di comunicare con la conoscenza universale che lo proietta al di là delle frontiere personali, nazionali e religiose. L'uomo del XII secolo è piú vicino alla natura che non l'uomo del XX. Per questo motivo conosce meglio se stesso e può leggere il proprio segreto nello specchio della natura.

Grazie al simbolo, le porte del *regno* non soltanto si muovono per l'uomo romanico, ma si aprono a seconda del grado di attenzione di ciascuno. Il Cosmo intero si offre alla comprensione dello spirito. I veli dell'ignoranza si squarciano, ma il nostro sapere di oggi disconosce sia l'abisso dell'Ignoranza che quello della Conoscenza. Eppure l'ombra è sempre la stessa e cosí la luce. Nel XII secolo vi sono uomini che contemplano il segreto del Graal senza veli.

(3) Cfr. *Sentiers de gnose*, Parigi, 1957. (Di prossima traduzione presso le Edizioni Mediterranee).

PARTE PRIMA

IL SENSO DI UN INSEGNAMENTO

Capitolo I

IL CONTESTO ROMANICO

Il XII secolo in Occidente non è soltanto un'epoca di transizione come sembra indicare il nome di Medio Evo, e non sta ad indicare unicamente il passaggio dal mondo antico a quello moderno, ma costituisce invece un tutto: la sua iniziativa creatrice supera di molto il gusto dell'imitazione. Le trasformazioni economiche e sociali consentono lo slancio di forze, prima costrette. Le eresie agitano gli spiriti ed i concili le giudicano con maggiore o minore asprezza. Le Crociate mettono la cristianità in contatto con l'Oriente. Nuove strutture rendono possibile il trasformarsi di una realtà in gestazione. Le mentalità si affrontano e nasce un mondo nuovo: il mondo romanico. Il termine « romanico », dato principalmente all'arte, rivela il suo legame con l'arte romana: indica anche la lingua romanica che succede al latino, cioè alla lingua romana.

1. *Autonomia*

L'uomo del XII secolo possiede una sua propria coscienza. Si sarebbe portati a non distinguere i diversi periodi dell'età di mezzo ed a confonderli sotto il termine unico di « medievali ». Il XII secolo presenta, invece, caratteristiche peculiari. Esso è tanto differente dal XIII, quanto il XIX lo è dal XX, perché il suo slancio vitale è piú forte di quello del XIII. Cristiani, gli uomini del Medio Evo hanno il senso della storia, di una storia universale nella quale s'inscrivono tutte le generazioni. È per questo motivo che ogni epoca deve basarsi su quella che la precede. « Noi siamo simili a nani seduti sulle spalle di giganti », diceva Bernardo di Chartres. « Vediamo piú cose degli Antichi e piú lontane; ma ciò non grazie all'acutezza della nostra vista o all'altezza della nostra statu-

ra. Ciò è dovuto invece al fatto che essi ci sostengono e c'innalzano con la loro altezza gigantesca » (1).

Esiste un'autonomia del pensiero medievale cosí come esiste per l'arte medievale. Il Medio Evo non si è limitato a « ripensare » quella che c'era prima di lui. Secondo l'espressione di Henri Focillon, esso ha « creato l'umanità » della quale aveva bisogno. Il problema è ora di sapere in che misura questa umanità fosse cristiana. La risposta non può essere che affermativa. Cosí come Étienne Gilson ha parlato di una filosofia cristiana nel Medio Evo, è possibile qualificare come cristiani il pensiero e l'arte romanica. Ciò non vuol dire che vi si debbano riconoscere soltanto elementi cristiani. Vedremo, al contrario, l'universalità di questo pensiero e di questa arte, tutto però considerato in una prospettiva cristiana. Anche se il Cristo è rappresentato con i tratti di Orfeo ed i dèmoni, copiati dalle maschere di scena di Terenzio, sghignazzano dai capitelli, permane la visione cristiana.

Non si dirà mai abbastanza della libertà di spirito degli uomini del XII secolo. Cosí Bernardo di Chartres e Giovanni di Salisbury prendono in considerazione le religioni pagane non per rispetto delle false divinità, ma perché racchiudono delle informazioni segrete inaccessibili agli incolti (2). Descrivendo la natura e le sue opere, Bernardo Silvestre mostrerà che essa ha gli occhi rivolti verso la realtà divina, che essa imita, e aggiungerà: « Sono i nomi di Virgilio e di Ovidio che essa decifra sulla tavola del destino » (3).

Non tutto è nuovo, certo, nel XII secolo! Vi sono numerosi luoghi comuni, sfruttati con maggiore o minor successo, ma l'originalità va oltre le ripetizioni relative ai permanenti interessi dell'anima. I personaggi sono vivi e non si assomigliano fra loro: hanno volti altrettanto diversi che i nostri. L'uomo romanico non è standardizzato: la cristianità non l'ha affatto reso gregario. Al contrario, la fede ha nutrito al massimo delle ricchezze, spesso improvvise, che la società non ha saputo, fortunatamente, sfruttare a suo vantaggio. Le passioni sono violente, ma la dolcezza e la tenerezza appaiono inimitabili. L'*esprit de finesse* di un Giovanni di Salisbury non sarà mai superato. Il senso dell'amicizia di un Guglielmo di Saint-Thierry non avrà uguali. Il Cristo sovrano regna con una serenità che proviene dalla certezza di essere il re del mondo cristiano. Egli è,

(1) Riferito da Giovanni di SALISBURY, *Metalogicus*, III, 4.
(2) Giovanni di SALISBURY, *Entheticus*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 199, c. 969.
(3) *De mundi universitate*, ediz. a cura di Barach, Innsbruck, 1876, pag. 70.

secondo Sant'Agostino, il re e il fondatore della Città di Dio: « *ipsam civitatem Dei, cujus rex et conditor Christus* » (4).

Un'introduzione al pensiero medievale richiederebbe un esame approfondito del sacro. L'universo è concepito in una prospettiva sacrale, che si tratti della pietra o della flora, della fauna o dell'uomo. Non esistono natura e sopra-natura, almeno nel senso in cui questi due termini sarebbero opposti l'uno all'altro ed implicanti una qualsiasi opposizione tra di loro. L'universo è armonia, è potenza architettonica nella quale ogni elemento occupa un posto eletto: la diversità ordinata concorre alla debolezza del Tutto. Un maestro della scuola di Chartres dirà che il mondo è un « insieme ordinato » di creature (5). È sufficiente che l'uomo penetri nell'ordine delle cause e tutto gli apparirà collegato, nel visibile e nell'invisibile.

2. *Il sapere*

Vi è nel XII secolo una curiosità contro la quale insorgerà San Bernardo di Chiaravalle: esiste anche una saggezza che non è santità. Se la fede è acuta, essa non è priva d'intelligenza. In questo senso Guglielmo di Conches si scaglierà contro coloro che cercano di negare agli altri il diritto alla ricerca e condannano i loro compagni a rimanere nell'ignoranza, disconoscendo le forze della natura (6).

Le arti del *trivium* (grammatica, retorica e dialettica), come vengono chiamate le scienze delle « *voces* », e quelle del *quadrivium* (aritmetica, musica, geometria e astronomia), che concernono le scienze delle « *res* », fioriscono nelle scuole. All'inizio del XII secolo, Laon è il maggiore centro teologico, Anselmo attira gli studenti da tutti gli angoli del mondo; Parigi, con i suoi Guglielmo di Champeaux, Abelardo, Adamo di Petit-Pont, gode di una rinomanza intellettuale incontestabile che diventerà sempre piú vasta. Vincenzo di Beauvais ce lo insegna: Parigi ha ricevuto l'eredità di Atene. La saggezza, giunta da Atene a Roma, si trova ormai in Francia. Le

(4) Sul tema di Cristo Re, vedi Dom Jean LECLERCQ, *L'idée de la royauté du Christ au Moyen Age*, Parigi, 1959. L'autore considera questo tema specialmente a partire dal XII secolo.
(5) Guglielmo DI CONCHES, *Glossa in Timaeum*. Cfr. J.M. PARENT, *La doctrine de la création dans l'école de Chartres*, Parigi, 1938, pag. 146: « *Mundus ordinata collectio creaturarum* ».
(6) Guglielmo DI CONCHES, *De philosophia mundi*, I, 23, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 172, c. 56: « *Quoniam ipsi nesciunt vires naturae, ut ignorantiae suae omnes socios habeant, nolunt eos aliquid inquirere, sed ut rusticos nos credere, nec rationem quaerere* ».

scuole di Parigi sono numerose: scuola di Notre-Dame, di Sainte-Geneviève, scuola di Saint-Victor con Ugo e Riccardo (7). In realtà interessa meno il luogo che la celebrità di un maestro eminente. Sia che Abelardo insegni a Parigi o in aperta campagna, i suoi discepoli lo seguono. La nazionalità di un maestro è irrilevante. Ciò che importa è la qualità del suo insegnamento. Giovanni di Salisbury, Adamo di Petit-Pont e Roberto di Melun sono inglesi, Pietro Lombardo italiano, Ugo di San Vittore è arrivato a Parigi dalla Sassonia. L'Europa cristiana ha cosí un carattere internazionale: Parigi, Laon, Reims, Bourges, Angers, Auxerre in Francia, Canterbury e Durham in Inghilterra, Toledo in Spagna sono altrettante città famose per l'insegnamento della teologia. In Francia la poesia fiorisce ad Angers, Meung-sur-Loire, Orléans, Tours.

La scuola di Chartres è per eccellenza il luogo di elezione del *quadrivium*: è soprattutto una scuola scientifica dedita allo studio della matematica, dell'acustica, della geometria e dell'astronomia. La filosofia occupa un posto centrale ed il *Timeo* è alla base di tutto l'insegnamento: questo trattato, non conosciuto nella sua interezza, giunge attraverso la traduzione latina di Calcidio. La teoria di Platone sulla genesi del mondo informa il pensiero dei monaci di Chartres (8). Maestri quali Bernardo il Cancelliere, Giovanni di Salisbury, Guglielmo di Conches, Thierry di Chartres, Gilberto della Porrée « platonizzano ». Il platonismo dei monaci di Chartres e della Porrée è senza uguali. Secondo Giovanni di Salisbury, Bernardo di Chartres è il miglior platonico del suo tempo.

Le opere circolano. Gli scrittori moderni potrebbero invidiare il gran numero di traduzioni dei testi degli autori piú fortunati. Cosí l'*Elucidarium* di Onorio di Autun, che è un'opera giovanile, appare in otto lingue. I trattati di San Bernardo sono copiati con fervore: un numero inestimabile di manoscritti ce lo attesta.

Vi è un capitale antico nel quale Sant'Agostino e Gregorio Magno occupano un posto privilegiato. Su questa base s'impiantano elementi nuovi: creazioni originali ed interpretazioni di opere le cui traduzioni si diffondono con successo. Tra queste ultime, oltre al *Timeo*, ricordiamo l'opera di Scoto Eriugena e di Gregorio di Nissa. In questo contesto, gli intermediari, greci e latini, risultano piú numerosi dei contatti diretti. Gli scritti ermetici godono di una fortu-

(7) Sull'intera questione delle scuole nel XII secolo, vedi: G. PARÉ, A. BRUNET, P. TREMBLAY, *La renaissance du XII siècle. Les écoles et l'enseignement*, Parigi-Ottawa 1933.

(8) *Metalogicus*, Libro IV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 129, c. 35; ediz. a cura di Webb, 1929, pag. 205.

na maggiore di quanto non si creda generalmente. Filosofia antica e pensiero dei Padri non si confondono, ma si uniscono. Simile dialettica è evidente in Giovanni di Salisbury.

Il latino è la lingua universale che trasmette le idee indipendentemente dalla loro origine ed assicura l'unità dell'Europa. Lo si ritrova nella poesia, nelle cronache, nell'agiografia, nella liturgia. Il francese sorride nelle canzoni. Il gusto dell'antichità nel XII secolo è incomparabile. Non soltanto i monaci leggono Cicerone, Virgilio, Terenzio, Persio, Boezio, Ovidio, Catullo, Seneca, ma l'*Ars amandi* di Ovidio costituisce un vero e proprio breviario. È questo il motivo per cui il XII secolo sarà chiamato l'età di Ovidio (*aetas ovidiana*) (9). Si vedrà persino che alcune traduzioni di Ovidio, specialmente riservate alle monache, faranno parte delle raccolte di testi edificanti (10): una scelta di estratti delle *Metamorfosi* è commentata per loro uso. I florilegi permettono di conoscere un gran numero di autori (11).

La lettura di Dionigi alla fine del XII secolo introdurrà la nozione di gerarchia in seno all'universo e questo nuovo tema sedurrà numerosi spiriti (11 bis).

3. *La Chiesa e la sua duplice funzione*

La sinagoga prefigurava la Chiesa, questa la trasfigura. La rinascita degli studi di diritto romano — particolarmente a Bologna — doveva esaltare la nozione di potere pubblico e provocare una viva reazione da parte della Chiesa. La lotta tra il Papato e l'Impero, che avrà inizio nel 1159, trasformerà in scisma una semplice divisione del collegio elettorale. A partire dal 1140 la compilazione dei documenti canonici, istituita da Graziano, rinforza la tendenza nata dalla riforma gregoriana: confondere i princípî ecclesiastici essenziali con quello che è soltanto « politicamente » utile alla Chiesa o alla Santa Sede. Lo slancio delle potenze secolari pro-

(9) Sulla moda di Ovidio nel Medio Evo, cfr. PAUSA, *Ovidio nel medioevo nella tradizione popolare*, Sulmona, 1926; e L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlung, II, Enleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, Monaco, 1911.

(10) W. WATTENBACH, *Mitteilungen aus zwei Handschriften*, in *Sitzungsberichte der Konigl. Bayerischen Akademie Wissenschafter zu München*, III, 1873, pagg. 685-747.

(11) Vedi il *Florilegium* studiato da J. HÜMER, *Zur Geschichte der Klass, Studien im Mittelaltern*, 1881, pagg. 415-422.

(11 bis) Cfr. DIONIGI AREOPAGITA, *Le Gerarchie celesti*, Tilopa, Roma 1982 (N.d.C.).

vocherà l'estensione dello spirituale: tutto si sacralizza. Cosí la *res sacra*, che primitivamente designava la *res consacrata*, viene a poco a poco assimilata alla *res ecclesiastica* (12). La nozione di Città di Dio — abbozzata da Sant'Agostino nelle prime pagine del *De civitate Dei* e ripresa a partire dal libro XI — servì di base al pensiero dei teologi del XII secolo. In effetti, la nozione di Città di Dio non concerne soltanto la Chiesa e la storia del genere umano. Essa deve essere considerata in una prospettiva cosmica (13).

Essendo il quadro della società cristiano, la Chiesa si presenta in tutta la sua egemonia. Secondo Ugo di San Vittore, la cristianità qualifica la società umana e la cristianità è la Chiesa (14). Da qui l'espressione frequentemente usata di *christianitas*, che comporta un potere spirituale e temporale. Dato che l'Incarnazione di Cristo riguarda tutti gli uomini, la Chiesa riceve da ciò un carattere universale e costituisce il partito di Dio (15). La Chiesa rivendica due poteri: lo spirituale ed il temporale, designati comunemente con il nome di teoria delle due spade. Come dirà San Bernardo, l'una è nelle sue mani (lo spirituale), l'altra è ai suoi ordini (il temporale). Secondo la formula divenuta famosa, il Papa possiede la spada spirituale (*ad usum*) e la spada temporale (*ad nutum*). La teocrazia pontificia diviene sempre piú formale. Con Innocenzo III (1198-1216) essa arriverà al suo apogeo: lo stesso pontefice doveva precisarla, dicendo: « Ai príncipi è dato il potere sulla terra, ai sacerdoti il potere sulla terra e nel cielo. Il potere dei primi tocca soltanto i corpi, quello dei secondi tocca i corpi e le anime » (16).

Nel suo *De consideratione*, dedicato ad Eugenio III, San Bernardo presenta un trattato di direzione spirituale destinato al pontefice ed accorda alla Chiesa un potere supremo: egli la concepisce, nelle sue opere mistiche, come un'entità fisica e spirituale. La Chiesa indica l'assemblea dei giusti, « la generazione alla ricerca del Signore, in cerca della visione dello Sposo » (17). Allo stesso modo in cui Eva proviene da Adamo, la Chiesa proviene dal fianco di Cristo — Novello Adamo — il cui costato fu trafitto sulla croce.

(12) Vedi, a questo proposito, l'opera di Marcel PACAUT: *La théocratie, l'Eglise et le pouvoir au Moyen Age*, Parigi, 1957, pagg. 122 e segg.
(13) Cfr Étienne GILSON, *Eglise et Cité de Dieu chez Saint Augustin*, in *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire*, 1953 (Parigi 1954), pag. 6.
(14) *De Sacramentis*, II, ii, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 176, c. 417.
(15) Cfr. M.D. CHENU, *La théologie au XII siècle*, Parigi 1957, pag. 219, (tr. it.: *La teologia nel tredicesimo secolo*, Jaca Book, Milano, 1985 - N.d.C.).
(16) Cfr. H.X. ARQUILLIÈRE, *Etude sur la formation de la théocratie pontificale*, Parigi, 1926.
(17) *Sermone LXVIII, 3, sul Cantico dei Cantici*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 1109 D.

Cosí la Chiesa è considerata l'osso delle ossa, carne della carne, la sposa di Cristo (18); essa forma un corpo di cui Cristo è la testa. Per Bernardo, ogni atto commesso contro la Chiesa tocca il Cristo stesso, la causa di Cristo è quella della Chiesa e viceversa. Le ferite inflitte alla Chiesa intaccano il corpo di Cristo, dirà San Bernardo a proposito dello scisma di Anacleto e della politica di Luigi VII. Questa opinione non è sua personale. Condivisa dalla maggior parte degli uomini del XII secolo, essa è inculcata, se necessario con la forza, a coloro che non l'accettano affatto nella realtà delle sue conseguenze.

Conviene non dimenticare mai questo punto di vista nello studio del comportamento della Chiesa nei confronti di coloro che non condividono la sua fede o che la interpretano liberamente.

Nel pensiero dei papi le Crociate avevano degli obiettivi precisi, ma i pontefici furono incapaci di trattenere il popolo, ed è in tal modo che la Prima Crociata divenne una guerra di sterminio. Musulmani, donne e bambini, furono massacrati. Nel Tempio « i cavalli pascolavano nel sangue fino ai garretti » (19). Gli ebrei di Gerusalemme, rifugiati nella grande sinagoga, vi furono bruciati vivi. Le masse popolari si mostrarono senza pietà. Nel 1146, al tempo della preparazione della Seconda Crociata, la plebaglia normanna e piccarda massacrò degli ebrei. L'agitazione antisemita si diffuse in particolare a Colonia, Worms, Magonza, Spira, Strasburgo. Gli ebrei sfuggirono alla morte ed al saccheggio dei loro beni accettando il battesimo. Numerosi vescovi si levarono contro i massacri, ma furono poco ascoltati. San Bernardo stesso cercò di contenere questi eccessi. Se al tempo delle stragi numerosi ebrei si rifugiarono nei monasteri per esservi protetti, i concili ed il Papa elevarono a legge la loro umiliazione ed il loro isolamento, anche se proibirono di ucciderli. Sottigliezze del genere sfuggivano al popolo (20). Nei drammi e nell'iconografia gli ebrei sono rappresentati con barbe a punta e corna di caprone. Del resto, in alcune città le autorità ecclesiastiche obbligavano gli ebrei a portare dei segni che li distinguessero.

Gli ebrei ed i saraceni, in una prospettiva escatologica, sono spesso trasformati in dèmoni dall'immaginazione popolare. Non bisogna dimenticare che alcune generazioni sentirono una parte del clero

(18) Cfr. San BERNARDO, *Epistolae*, CXXVI, 6, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 275 C.
(19) Cfr. Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse*, trad. dall'inglese di Simone Clemendat, Parigi 1962, pag. 57 (tr. it.: *I fanatici dell'Apocalisse*, Edizioni di Comunità, Milano 1976 - N.d.C.). Vedi, a questo proposito, l'abbondante bibliografia citata dall'autore.
(20) Cfr. Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse* cit., pag. 69.

che copriva gli ebrei di vituperi e li associava al regno dell'Anticristo (21).

È tuttavia importante non generalizzare questo atteggiamento o, almeno, sottolinearne qualche eccezione. Quando il papa Alessandro III è costretto a lasciare Roma ed a rifugiarsi in Francia nel 1162, incontra a Montpellier un principe saraceno e lo riceve con onore e cortesia (22); qualche anno piú tardi, in una bolla databile al 1165, tratterà invece i musulmani come nemici della fede. Nella seconda parte del XII secolo le idee sui musulmani si sarebbero in parte modificate. Essi cessano di portare l'etichetta di *barbari* o di *pagani* e vengono designati come eretici. Lo scacco della Terza Crociata, che mette in dubbio il valore religioso della guerra santa, non autorizza piú a considerare i musulmani sotto l'aspetto di discepoli dell'Anticristo. Quanto agli ebrei, essi esercitano la medicina a Montpellier e le sinagoghe di Narbonne, Béziers, Lunel, Montpellier divengono altrettanti centri culturali.

In effetti, la violenza non si rivolse soltanto contro ebrei e musulmani: gli uomini giudicati eretici erano privati della voce per difendersi, perseguitati, massacrati. Alla fine del XII secolo la dottrina dei catari dominava nella Francia meridionale e cominciarono le persecuzioni. Abelardo stesso non sfuggí al castigo da parte di San Bernardo. L'intolleranza era considerata una virtú. Sigierio (22 bis), facendo allusione alla lotta condotta da Luigi VI contro Tommaso di Marle, brigante scomunicato dal Concilio di Beauvais nel 1114, racconta la conquista del castello di Crécy: gli empi — egli dirà — furono *piamente* massacrati (23).

D'altronde certi testi dello stesso San Bernardo non son privi di violenza. Egli scrive, per esempio: « Gesú Cristo accetta volentieri la morte del suo nemico del quale si faccia giusta vendetta e si dà piú volentieri al suo soldato, come una consolazione. Il soldato di Gesú Cristo uccide quindi con sicurezza e muore con una sicurezza ancora maggiore; quando toglie la vita ad un malvagio, non è un omicida, ma un " malicida "; egli è il vendicatore di Cristo su coloro che agiscono male e il difensore dei cristiani... Il cristiano

(21) Cfr. Norman COHN, *Les fanatiques de l'Apocalypse* cit., pag. 67.

(22) Vedi: Jean ROUSSET DE PINA, *L'entrevue du pape Alexandre III et d'un prince sarrasin à Montpellier le 11 avril 1162*, in *Etudes médiévales offertes à Augustin Fliche*, Montpellier, 1952, pagg. 161-166.

(22 bis) Sigierio (Suger), n. 1081 c.a.-m. 1151, fu condiscepolo del futuro re di Francia Luigi VI, di cui poi divenne ascoltato consigliere politico e biografo. Fu abate di Saint-Denis e reggente del regno durante la seconda Crociata. I suoi interessi furono decisivi per la maturazione dell'architettura gotica in Francia (N.d.C.).

(23) *Vie de Louis VI*, ediz. a cura di Vaquet, Parigi, 1929, pag. 172.

si glorifica della morte di un pagano in quanto Gesú Cristo stesso ne è glorificato » (24).

Quest'altro testo è altrettanto rigoroso: « La morte del pagano esalta Cristo ed impedisce la propagazione dell'errore » (25). Ai tempi delle Crociate i pagani che volevano convertirsi erano risparmiati. E Bernardo dirà nella sua *Lettera 457*, indirizzata a tutti i fedeli: « Il demonio ha suscitato una razza maledetta di pagani, questi figli perversi che, sia detto senza offendervi, il coraggio dei cristiani ha sopportato troppo a lungo, non volendo vedere le loro perfidie ed i loro inganni, invece di schiacciare con il tallone la bestia velenosa » (26).

Gli stessi vescovi non sempre sfuggirono alla collera dei loro nemici. La rivoluzione dei comuni creò gravi difficoltà tra i vescovi ed il popolo e gli esempi di Cambrai e di Laon sono rimasti leggendari. L'assassinio del vescovo Gaudri fu drammatico. Strappato da una botte nella quale si era nascosto, venne colpito brutalmente ed ucciso e, per impadronirsi del suo anello pastorale, gli fu tagliato il dito (27).

Durante la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, fu predominante la lotta delle investiture, e le idee riformatrici si svilupparono in Francia tanto piú facilmente in quanto la diatriba sulle investiture si era placata e l'alleanza tra il papato e la monarchia capetingia favoriva uno spirito di concordia. La maggior parte dei vescovi si distingue per la purezza dei costumi e lo zelo verso i fedeli; le chiese locali si affrancano da ogni dominazione laica. La Chiesa moltiplica le istituzioni di pace; pur lasciandosi andare talora all'intolleranza, la disapprova nella cristianità. Tuttavia essa resta fedele al pensiero di Sant'Agostino, nell'affermare: « Non sempre uccidere un uomo è un crimine, ma lo è uccidere per malvagità e non in virtú delle leggi ». Un tale assioma rischiava di giustificare gli assassinii.

Tuttavia la Chiesa, con le sue riforme ed il suo insegnamento, tende a diffondere misure per promuovere l'ammorbidimento dei costumi e lo spirito di carità. E ciò avviene soprattutto nei confronti

(24) *De laude novae militiae*, II, 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 923 D. Cfr. *Saint Bernard*, ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1945, t. I, pag. 47 (tr. it.: *Ai Cavalieri del Tempio - In lode della nuova milizia*, a cura di Franco Cardini, Volpe, Roma, 1977. Vedi anche: *Documenti sull'Ordine del Tempio*, Quaderni dell'Excalibur, Roma, gennaio-marzo 1977 - N.d.C.).

(25) *Epist.*, CDLVII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 651 D. Cfr. M.M. DAVY, *Saint Bernard*, cit., t. I, pag. 47.

(26) M.M. DAVY, *Saint Bernard*, cit., t. I, pag. 47.

(27) Vedi Guibert de NOGENT, *Histoire de sa vie*, a cura di G. Bourgin, Parigi, 1907, pag. 162.

delle vedove, degli orfani e dei malati, dei contadini, dei mercanti e dei pellegrini. L'opera civilizzatrice della Chiesa è incomparabile e, malgrado l'intolleranza, la sua azione benefica si estende a tutta la cristianità e ne supera le frontiere.

Vi è un altro aspetto della Chiesa, non piú terrestre, ma celeste. Se la Chiesa è una *civitas,* essa è anzitutto una « *civitas* spirituale ». Essa si realizza pienamente in cielo e prende sulla terra una forma visibile. La vera Chiesa, la vera Gerusalemme, la Chiesa perfetta, indica la chiesa celeste. È ancora a San Bernardo che conviene ricorrere per conoscere l'ecclesiologia del XII secolo. Le parole sulle quali egli ritorna di frequente — a proposito della Chiesa — sono cariche di significato. La formula *Sponsa Christi* è significativa (28). La Chiesa è, secondo la sua espressione, *Sponsa per dilectionem* (29). Priva dell'amore, essa sarebbe ancora il tempio di Dio e la città del Re, ma non le spetterebbe il titolo di sposa. È questo il motivo per cui la Chiesa non esiste realmente se non nei santi. A questo proposito Bernardo riprende l'interpretazione di Origene, per il quale la Chiesa comprende coloro che non soltanto hanno la fede, ma che aderiscono a Dio e lo amano. Questo è d'altronde un tema teologico che appartiene alla tradizione dei Padri. Se Eva è stata tratta dalla costola di Adamo, la Chiesa è considerata, nella sua funzione salvatrice, come legata all'acqua e al sangue che sgorgano dal fianco di Cristo appeso alla Croce.

La Chiesa sarà anche paragonata alla Vergine Maria, alla luna e all'anima individuale. Rupert di Deutz, Gerhoch di Reichersberg, Isacco della Stella, insisteranno su questa immagine.

4. *La Casa di preghiera*

Dio definisce la sua casa una « Casa di preghiera » (cfr. *Matteo,* XXI, 13) e ne affida la guardia agli angeli, i quali vegliano sulla sua dimora come delle sentinelle (30).

Nel XII secolo le chiese sorgono dovunque. C'è un gran bisogno di luoghi per la preghiera, e questa abbraccia l'universo e la storia. L'arte romanica è un'arte cosmica. Il capomastro, creatore tra cielo e terra, costruisce la casa di Dio che sarà una sosta per

(28) Cfr. *infra,* pagg. 233 e segg.

(29) Vedi il commento di Origene sul *Cantico dei Cantici,* 1 e 3. Per i testi di San Bernardo che si riferiscono a questo argomento, cfr. Y. CONGAR, *L'Ecclésiologie de Saint Bernard,* in *Saint Bernard théologien* (*Analecta sacris cistercensis*), Roma, 1954, pagg. 143-144.

(30) Vedi: San BERNARDO, *Sermone IV,* 2, *sulla Consacrazione,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 526 e segg.

i pellegrini, e non soltanto per i nomadi, ma per tutti gli uomini che vivono sulla terra. Il luogo nel quale Dio e l'uomo comunicano, è un centro di teofanie, il luogo cioè della manifestazione divina. Tutti gli artigiani concorrono alla bellezza del tempio: l'architetto, il muratore, il creatore di immagini. Le illustrazioni dell'epoca ci rappresentano i nobili ed i servi, aggiogati insieme, spalla a spalla, per trascinare i grandi blocchi di pietra. Per costruire una chiesa è necessario spesso un tempo considerevole: la chiesa abbaziale di Santa Maddalena di Vézelay, cominciata nel 1096, è completamente terminata solo alla metà del XII secolo.

L'arte romanica possiede una meravigliosa unità pur nelle piú diverse particolarità. L'utilizzazione dei temi stupisce, giacché ci troviamo talora di fronte ad elementi antichi ripresi a vantaggio di nuovi significati. In tal modo quest'arte partecipa alla grandiosa unità medievale. D'altronde essa ne costituisce il centro ed è nel tempio che si trovano riuniti, per un lavoro comune: teologi, architetti, scultori, orefici, tagliatori di pietra e muratori. È perciò che l'arte romanica, piú che qualsiasi altro stile, si addice alla contemplazione ed alla preghiera. Il simbolo accoglie il fedele sui portali, si avvinghia ai capitelli, si nasconde nelle absidi. L'uomo che entra nella chiesa romanica non ha che da lasciar errare il proprio sguardo ed è subito condotto e mosso verso la realtà suprema.

L'eternità permea l'arte romanica, ne è la misura. È questo il motivo per cui un'arte del genere è simile ad un volto i cui tratti sono significativi per colui che lo carica di fascino. A chi l'avvicini come uno straniero, essa conserva il suo segreto. Se la si ama, dischiude ben presto il proprio messaggio. A causa della perennità che evoca, quest'arte sfida il tempo. Sarebbe lo stesso per un tempio greco o buddhista. Le case di abitazione, invece, mantengono di solito un carattere transitorio che, a causa delle modificazioni dell'esistenza, divengono rapidamente insopportabili. Lo stile vittoriano ne è un esempio evidente. Si potrebbe dire altrettanto delle chiese della congregazione di San Sulpizio o dello stile barocco, la cui sovrabbondanza di ornamenti, cosí poco propizi al raccoglimento, irrita per il suo carattere temporale.

Le chiese romaniche possono somigliare l'una all'altra nella costruzione e nelle decorazioni, ma i simboli che esse offrono suscitano letture sempre diverse. La preghiera è la stessa e cosí la circoncisione del cuore (per parlare il linguaggio di San Bernardo); l'anima è costantemente in fase di crescita o di contrazione, giacché nell'ambito della conoscenza e della contemplazione non vi sono mai istanti identici.

Nella misura della loro realtà, le tematiche non sono né esau-

rite, né esauribili. L'arte carolingia lascia in eredità all'arte romanica la sua fecondità, ma quando essa scompare, porta con sé il gusto del mosaico e della ricerca pittorica. Prima di allora la pietra era rivestita, con il romanico essa si denuda ed appare nella sua pura bellezza. In tal modo l'arte romanica non s'impone, ma bussa alla porta dello spirito: essa risveglia e trasforma il cuore dell'uomo.

La casa di preghiera, in quanto luogo in cui si compiono i misteri, è la « Casa di Dio »; circoscrive lo spazio e lo orienta, sacralizzandolo; è vascello ed arca, in cui il visibile e l'invisibile intrecciano un dialogo e l'eternità trasfigura il tempo. Immagine dell'uomo cosmico, essa potrebbe portare, al di sopra della sua porta centrale, l'iscrizione del tempio di Ramsete II: « Questo tempio è come il cielo in tutte le sue parti » (31).

Questa Casa di Dio è anche « Casa di Vita ». Nell'antico Egitto la « Casa di Vita » riuniva i discepoli ai quali veniva impartito l'insegnamento della saggezza (32); ora, la chiesa romanica offre a colui che la contempla quelle che R.A. Schwaller de Lubicz chiama « le leggi del Genesi » (33). La chiesa romanica, in quanto specchio di Dio e della creazione, insegna la conoscenza di sé e dell'universo. L'uomo comprende come rispondere alla sua vocazione umana. Il gesto essenziale gli è insegnato non soltanto dalle immagini simboliche, ma anche dall'arte di costruire. Nella chiesa romanica, quest'arte si raccorda alla matematica, alla musica e alla poesia: tutto è ritmo.

La chiesa può rappresentare un luogo di riunione dove i fedeli di una religione si incontrano, ma non costituisce di per se stessa un tempio. Per divenire tale deve osservare delle leggi precise. Soltanto cosí essa può presentarsi come un tempio sacro, simbolo dell'universo. La chiesa romanica, la cattedrale medievale corrispondono a quest'ordine. Ecco il motivo per cui « le leggi del Genesi » che vi vengono insegnate iniziano l'uomo ad una nuova vita. È là che l'uomo apprende l'unica nozione essenziale: cioè, che lui stesso è un tempio e che i santi misteri che si compiono entro la cinta di pietra si realizzano in lui.

Nel suo secondo sermone dedicato alla consacrazione della chiesa, San Bernardo allude al tempio visibile costruito per dar rifugio agli uomini, ma che Dio non abita, giacché egli dimora nella sua

(31) R.A. SCHWALLER DE LUBICZ, *Le miracle égyptien*, Parigi, 1963, pagg. 13 e segg.
(32) R.A. SCHWALLER DE LUBICZ, *Le miracle égiptyen* cit., Cfr. anche Pierre MONTET, *La vie quotidienne en Egypte au temps de Ramsès*, Parigi, pagg. 209-291; GARDINER, *The House of Life*, 1938, pagg. 157-179.
(33) R.A. SCHWALLER DE LUBICZ, *Le miracle égiptyen* cit.

immagine, cioè nell'uomo (34). Paragona poi il corpo ad una casa, ma il mondo sensibile indica una casa piú vasta. Nel suo quinto sermone, dedicato allo stesso argomento, celebra « la festa della casa del Signore, del tempio di Dio, della città del Re eterno, cioè della sposa di Cristo » (35).

La Casa della preghiera rappresenta il tempio di pietra e l'uomo nella sua totalità.

5. *La vita monastica*

Nel XII secolo, grazie soprattutto a San Bernardo, il primato viene dato alla vita monastica. La divisone in tre ordini (prelati, uomini casti, sposati) trova i suoi modelli nell'Antico Testamento, in Noè, Daniele e Giobbe. In effetti la condizione laica non è mai valorizzata (36), ad eccezione dei príncipi che la rappresentano.

La Regola d'Oro, quella di San Benedetto, è osservata nella maggior parte dei monasteri. Le scuole monastiche non sono in nulla inferiori ai centri scolastici. L'*arte di amare* vi è privilegiata; non si tratta, però, soltanto di commentare l'arte di amare, di Ovidio, ma l'arte di amare Dio, che è l'« Arte delle arti » (*ars est artium ars amoris*) (37). Se i monaci rinunciano al mondo, non potrebbero però abbandonare gli studi. L'umanesimo fedele all'antichità e l'umanesimo dell'atemporale si scontrano fragorosamente tra loro. Le scuole religiose sono un vivaio di monaci, teologi, poeti, architetti e creatori d'immagini. Grandi uomini le rendono illustri. Cosí la scuola cartusiana (37 bis) è rappresentata da Guigone I, il cui spirito è straordinariamente vicino a quello di Pascal. La scuola cistercense tenta di ripristinare la *Regola* di San Benedetto nella sua primitiva purezza. Essa gode di una celebrità senza uguali con San Bernardo di Chiaravalle e Guglielmo di Saint-Thierry. San Bernardo svolge un ruolo decisivo nella cristianità. Tutto il XII secolo reca l'impronta di San Bernardo ed è quindi fortemente segnato dallo spirito cister-

(34) In J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 521 e segg.
(35) In J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 529 e segg.
(36) Per tutta questa questione, vedi Y. CONGAR, *L'ecclésiologie de Saint Bernard*, cit., pagg. 183 e segg.
(37) Guglielmo di SAINT-THIERRY, *De natura et dignitate amoris*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 379; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1953, n. 1, pag. 70.
(37 bis) Sta per « certosino ». L'aggettivo deriva da *Cartusium*, l'antico nome latino della cittadina di Chartreuse, presso Grenoble, dove nel 1084 San Brunone fondò un ordine monastico che prese la sua denominazione dall'edificio che vi venne costruito per ospitarlo: appunto la Grande-Chartreuse, la Grande Certosa (N.d.C.).

cense. È senza dubbio a lui che esso deve la sua grandezza, sia nella mistica che nella poesia; l'arte stessa ne subirà l'influenza. Cluny, che è una riforma benedettina, ha un'enorme risonanza. Quest'ordine, ricco di papi e di dottori, annovera dei contemplativi e degli artisti. Amante della bellezza, attento alla forma, esso crea una tradizione che troverà numerosi imitatori.

I monaci leggono la *Historia Lausiaca* di Palladio e meditano le *Institutiones* di Cassiano. Vogliono imitare i Padri del deserto. I racconti degli avventurieri di Dio dei primi secoli (38) esercitano su di loro una profonda seduzione. Da qui le loro competizioni: vere gare di austerità! Gli uni sono cenobiti, altri fuggono nel deserto per allontanarsi dal mondo e per affrontare — come Sant'Antonio — i dèmoni là dove si sono insediati (39).

San Bernardo paragona il monastero ad un deserto (40). Si tratterà di un simbolo particolarmente caro ai certosini: il deserto significa la rinuncia e la purezza. La terra desertica è il risultato di un'usura. Avendo perduto in qualche modo la sua sostanza, essa sfugge a qualsiasi corruzione. Posta al sommo della spoliazione, può essere, al tempo stesso, sterile e feconda.

È per realizzare l'opera delle opere, divenire un tempio vivente apprendendo « le leggi del Genesi » che certi uomini si fanno monaci. L'ingresso nella vita monastica è chiamato conversione (*conversio monastica*). In realtà, vi sono molti insuccessi nella vita monastica medievale come del resto in ogni epoca. Uomini capaci di rispondere ad un insegnamento del genere sono assai pochi, tanto piú che i maestri autentici sono rari. Corrispondere a queste « leggi del Genesi » e insegnarle ad altri è proprio di uno stato spirituale eccezionale.

La scelta della vita monastica corrisponde talora piú ad un costume che ad una vocazione. Esistono cattivi monaci; gli scandali provocati da religiosi sono innegabili. Tuttavia, l'epoca romanica costituisce l'« epoca d'oro » della mistica cristiana occidentale ed i monaci la illustrano e la fecondano. Noi viviamo ancora delle loro opere, la cui bellezza è imperitura. L'apice della vita contemplativa non è stato mai raggiunto con tanta intensità.

Contrariamente a quel che si potrebbe pensare, la vita monastica è essenzialmente laboriosa. I monaci copisti, scrittori, passano

(38) Vedi, a questo proposito, l'opera di J. Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, Parigi, 1961, pagg. 71 e segg.
(39) Cfr. K. Heussi, *Der Ursprung des Mönchtums*, Tubinga, 1936. Vedi *La vie de Saint Antoine par Saint Athanase*.
(40) *Sermone* I, 2 *sulla Consacrazione*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 519 C.

la maggior parte della loro esistenza a scrivere; ora, scrivere o copiare un libro sono culti sacri, un modo di diffondere la parola di Dio. Secondo Pietro il Venerabile, il solitario sostituisce l'aratro con la penna (41). Egli getta il seme della parola divina nei solchi tracciati sulla pergamena. Il monaco non apre bocca, rimane nel silenzio del chiostro, ma ecco che percorre, grazie alla scrittura, le terre ed i mari (42).

Abbone di Fleury pone il dettare un trattato al pari della preghiera e del digiuno: l'offerta a Dio di un libro terminato è una liturgia (43).

I monaci attribuiscono al silenzio una grande importanza. Gli scrittori mistici del XII secolo richiamano frequentemente la necessità di ascoltare, di stabilire in se stessi un silenzio perfetto per intendere il mormorio della parola di Dio. Donde questo testo di Guigone II il Certosino: « Colui che non è solitario non può tacere. Chi non tace non intende colui che parla... Che la mia terra taccia in tua presenza... Meraviglioso ascolto per colui che tace ed è solitario » (44). Ritroviamo un linguaggio identico in San Bernardo e in Adamo il Certosino. Al di fuori delle personalità di spicco le cui responsabilità sono inserite nella realtà del loro tempo, la maggior parte dei monaci conduce una vita appartata. Bernardo di Chiaravalle rimane un caso eccezionale con i suoi numerosi viaggi ed il suo ruolo attivo nella cristianità.

6. *Il secolo romanico*

La vita è vista come un pellegrinaggio. La città che si trova « lassú » è quella dei santi: quaggiú gli uomini, pellegrini della grazia, cittadini di quella città che è « lassú » brancolano verso il regno. Questo tema, proposto da Sant'Agostino, anima la vita medievale. Il XII secolo ha la passione dei pellegrinaggi. Alcuni luoghi vengono consacrati ed il viaggiatore vi giunge da lontano per la remissione delle sue colpe o per devozione. Non sempre l'uomo sa che il centro del pellegrinaggio è il proprio cuore. È questo il motivo per cui egli si allontana dalla sua patria, credendo di trovare il luogo ove cielo e terra si uniscono. Le vie dei pellegrinaggi sono tracciate — come dei fiumi — attraversano l'Europa, e talora anche

(41) Vi è qui un tema antico che sarà noto al Medio Evo attraverso Isidoro di Siviglia (*Etymologia*, VI, 14, 71).
(42) Cfr. *Epist.* I, 20, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 189, c. 98.
(43) Cfr. C. Gaspar, P. Lyna, *Les principaux manuscrits à peinture dans la bibliothèque royale de Belgique*, I, Parigi, 1937, pag. 67.
(44) *Méditations*, a cura di M.M. Davy, cit., pagg. 17-18.

l'oltrepassano. I punti d'incontro sono San Giacomo di Compostella, San Michele al Gargano ed i santuari dedicati alla Vergine. Le reliquie dei santi operano miracoli sia sul piano fisico, sia nell'ordine piú segreto della conversione del cuore. Il pellegrino varca i limiti dell'Europa e tenta di difendere, in Oriente, la tomba di Cristo. La crociata diviene cosí il piú esaltante dei pellegrinaggi. I luoghi santi dove Cristo ha vissuto sono considerati come la propria terra, quella che bisogna liberare dai suoi nemici.

A parte questi pellegrinaggi, il XII secolo non è soltanto sedentario, ma anche nomade: in un'epoca sprovvista di trasporti, tanti spostamenti ci stupiscono. Bernardo di Chiaravalle percorre l'Europa sopra una mula. Rupert di Deutz, essendo l'oggetto di attacchi da parte degli studenti di Parigi, racconta il suo viaggio a dorso d'asino per incrociare il ferro con Anselmo di Laon e Guglielmo di Champeaux a proposito della questione dell'onnipotenza divina! La maggior parte dei viaggiatori va a piedi, talora carichi di rotoli fitti di testi o anche portatori di messaggi.

Viviamo in un secolo troppo agitato per afferrare il senso profondo di una vita priva d'impazienza. Si tratta di far bene e non di fare molto: la quantità non importa, soltanto il mistero della qualità s'impone. Per questo le opere del XII secolo sono durature. Esse conservano un sigillo di eternità che trascende il tempo. È vero che l'uomo romanico nutre l'ossessione della propria salvezza, ma egli sa di essere fratello di un gran numero di uomini: quelli che condividono la sua fede.

Nonostante la lingua e lo stile, le immagini, le ripetizioni e le citazioni bibliche delle quali certe opere sono impregnate, i trattati del XII secolo si offrono ancora alla lettura dell'uomo moderno. Essi si leggono facilmente, non generano mai la noia ed hanno un'autenticità legata allo stato d'animo dei loro autori. Vi è, d'altronde, un ottimismo che permea le opere e gli spiriti. L'anno mille, con tutto il suo terrore, è passato e l'uomo finalmente respira e rende grazie per la bellezza di una natura che reca l'effigie divina. Talora traspare il settarismo, ma non è l'effetto di un gusto personale: esso tenta di salvaguardare il senso di una collettività. Perché la Chiesa è un centro, è cristianità, e coloro che non ne fanno parte sembrano esclusi dal ritmo dell'esistenza, donde la tragica durezza nei confronti dei pagani e l'infamia che ricopre gli ebrei. Non si tratta di ristrettezza di spirito né di razzismo, ma dell'impossibilità di pensare in modo diverso. La cristianità appare come un'unità geografica e coloro che non sono collegati ad essa fanno

la figura di piccole isole (45). Non è possibile perciò giudicare il XII secolo con la nostra attuale mentalità.

Secolo che non è unicamente votato alla filosofia, alla teologia, alla poesia e al misticismo. Vi domina la matematica, ed anche la tecnica. Si presta attenzione alla forza dell'energia. Cosí l'acqua è impiegata per i mulini e per le ruote idrauliche. Si carpisce la forza del vento: i primi mulini a vento girano fin dagli albori del XII secolo. Dobbiamo ricordare numerose invenzioni, quali la bussola, l'orologio meccanico ed il timone. L'orologio ritma il tempo di una vita dedicata al lavoro della terra ed a quello dello spirito. È chiaro che il XII secolo è soprattutto concreto: è nel 1188 che il ponte di Avignone getta sul Rodano i suoi diciotto archi di pietra.

Sia che si tratti d'insegnamento religioso che di letteratura profana, il pensiero è legato intimamente alla *Bibbia*: studio dei numeri, della musica, trattati di medicina, cosmogonia, eccetera. Il sapiente e l'ignorante attingono il gusto delle immagini e dei simboli della *Bibbia,* Antico e Nuovo Testamento. Questi simboli carichi di significato sono loro trasmessi anche attraverso i Commenti dei Padri greci e latini. Ma non tutto è biblico. L'apporto pagano è considerevole. Molti autori medievali citano, come vedremo, autori pagani. E ancora, attraverso i Padri, giungono loro dei simboli pagani e gnostici.

Non vi è periodo storico in cui il simbolo svolga un ruolo cosí grande come nel XII secolo. Le cause del favore di cui esso gode sono diverse. Tenteremo di precisarle. L'uso del simbolo non è collegato ad una fase storica infantile, ma è tipico, al contrario, di uomini che conservano al tempo stesso il senso della realtà e quello dell'inesprimibile. Amano Dio, ma come parlare di lui? Contemplano la creazione, nella quale l'uomo svolge una funzione regale, ma come farla conoscere? Ognuno può comprendere solo seguendo il proprio intendimento. Ora, il simbolo è testimone della verità, esprime il mistero. Grazie al simbolo, si potrà trasmettere un ordine incomunicabile attraverso la scrittura o la parola, sia da un trattato di teologia, sia da un sermone, sia ancora dall'immagine sopra un capitello.

(45) Un simile atteggiamento, che oggi ci sembra infantile giacché appare evidente l'unità del genere umano (si conoscono libri sacri di differenti religioni, le distanze geografiche si riducono sempre di piú), persiste comunque ai nostri giorni. Cosí per numerosi abitanti delle province occidentali della Francia, rimaste esteriormente molto fedeli al cristianesimo, i popoli che osservano un'altra religione fanno la figura di selvaggi. Uno studio che esamini un simile comportamento rivelerebbe un settarismo involontario basato su una straordinaria ignoranza.

Il XII secolo è essenzialmente il secolo dell'insegnamento: tutto concorre a questo apprendistato. Non è soltanto l'intelligenza che deve essere risvegliata, ma l'intuizione. È per questo che il simbolo riveste una tale importanza nel XII secolo: essendo un nutrimento spirituale, esso istruisce ed avvia verso la conoscenza.

Contro questo movimento che si rifà al simbolico, e ad esso opposti, si leveranno i fautori di una concezione fisica, nella quale la natura e la storia occuperanno un posto piú importante, con il rifiuto dei miracoli e del senso del meraviglioso. Nascerà un nuovo senso critico, come avremo occasione di dire tornando sull'argomento. Ad ogni modo il nostro studio, che concerne l'ambito del simbolico nell'età romanica, si baserà soprattutto sugli elementi del pensiero simbolico presenti nei piú grandi scrittori del XII secolo, quali San Bernardo e Guglielmo di Saint-Thierry.

Capitolo II

LE CARATTERISTICHE ROMANICHE

Ogni epoca si presenta con delle costanti che determinano e assicurano la sua autonomia. Le caratteristiche del pensiero romanico possono ricondursi a due principali: l'unità e il senso della presenza di Dio. Questi due concetti sono legati al cristianesimo, mentre la sua diffusione in Europa forma la cristianità. Non è unicamente nel cuore dell'uomo che si afferma la presenza divina: Dio è dappertutto e l'uomo può allontanarsene, ma non sfuggirgli. Dio non ha bisogno di essere nominato per essere riconosciuto, giacché Egli costituisce l'ambito dell'esistenza romanica.

1. *L'unità dell'universo*

Il pensiero romanico, sia che si esprima nei trattati dei maestri filosofi e teologi oppure nell'arte, non è soltanto europeo. Lo spirito medievale ha base monastica. Ora, l'ideale monastico è, al tempo stesso, assoluto e totale, vale a dire che abbraccia tutte le realtà indipendentemente dalla loro origine. Per la sua natura religiosa, esso raggruppa dati universali e trascende la storia, pur accettando l'aspetto esteriore di un'epoca per meglio servirla. Quanto piú un pensiero — espresso nella scrittura o nella parola — è di origine spirituale, tanto piú è al tempo stesso universale ed enciclopedico, sfuggendo quindi al tempo ed allo spazio. Allorché l'arte si mette al servizio di cause transitorie, essa si allontana ben presto dalla sua realtà originaria che è quella di collegare le energie dell'uomo alle energie universali. L'uomo romanico prende coscienza dell'unità dell'universo e questa unità è per lui una fonte non soltanto di saggezza, ma anche di fiducia, si potrebbe dire di ottimismo.

Nel XII secolo le antiche civiltà si scontrano l'una l'altra grazie

ai monaci, ai chierici, ai poeti, alle carovane, ai mercanti, ai pellegrini. Con le Crociate, l'Europa e le terre lontane e misteriose si mettono in contatto e si legano tra loro. I temi orientali e occidentali appaiono identici nella misura in cui sono portatori di verità. Cosí le opere d'arte, quali pietre miliari su una strada, indicano agli uomini la realtà autentica e ricordano la loro origine ed il significato della via che essi devono percorrere.

Per l'uomo romanico, Dio, vale a dire l'artefice supremo, ha creato l'universo come un'immensa cetra (*quasi magnam citharam*) (1). Niente esiste che non partecipi al bene supremo (2). E l'uomo prende coscienza di questo universo. Esso è un tutto: da qui il suggestivo titolo di un'opera di Bernardo Silvestre: *De mundi universitate* (3). La creazione non può essere concepita al di fuori di Dio, giacché l'universo è Dio e la creatura: *universitatem dico Deum et creaturam* (4).

La natura medievale è erede della natura greca; essa però corregge le nozioni che adotta. Non vuole escludere nulla. Ogni valore è messo al posto che gli spetta nella prospettiva orientata verso Dio. La natura intera è inserita nell'economia della Redenzione. Essa appartiene all'ordine nuovo instaurato dal cristianesimo.

I lapidari, i bestiari o i trattati dei filosofi e dei teologi considerano sempre la natura in rapporto al suo Creatore. È questo del resto un tema che Filone riprende dalla *Bibbia* e da Platone. Essendo l'universo il simbolo delle realtà spirituali, la contemplazione del mondo conduce alla conoscenza di Dio. Sappiamo infatti che l'esegesi di Filone ha goduto nel Medio Evo un grandissimo favore. Certo, la conoscenza dell'universo è, nel XII secolo, molto limitata; essa è valida in quanto concerne un universo armonioso: il mondo è sempre concepito come un ordine. Già Sant'Agostino, al quale si ispirarono numerosi autori romanici, precisa che Dio ha creato e concepito nell'unità.

L'unità dell'universo simboleggia l'unità degli uomini. Commentando la parabola del tesoro nascosto in un campo (*Matteo,* XIII, 44), San Bernardo paragona il campo al corpo dell'uomo nel quale si trova il regno dei cieli. Colui che ha scoperto questo regno in se stesso si mette alla ricerca della perla preziosa. Questa perla preziosa

(1) Honorius Augustodunensis, *Liber XII Quaestionum II,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 172, c. 1179.
(2) Cfr. Ugo di San Vittore, *Commentariorum in Hierarchiam caelestem,* II, 3; in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 175, c. 980.
(3) Vedi ed. Barach, Innsbruck, 1876.
(4) Scoto Eriugena, *De divisione naturae,* II, 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 122, c. 524.

significa l'unità. Essa è da preferirsi ai digiuni, alle veglie, alle preghiere. Questa unità è cosí totale che non conviene considerarla « come se tutti gli uomini fossero uno, ma come se un solo uomo fosse tutti » (5).

Sant'Agostino precisa che Dio ha conferito ad ogni sostanza spirituale o corporale una misura, una forma, un ordine (*modus, species, ordo*) (6). L'ordine è un piano secondo il quale cose simili o diverse occupano il posto che loro appartiene (7). « Come una sillaba in un cantico, ogni cosa riceve, nel cammino di questo mondo, la sua giusta parte di luogo e di tempo » (8). La bellezza è nata da questo ordine, cosí come la pace è il risultato di un ordinamento (9). Il mondo è bello! La sua bellezza è il presentimento del cielo, dirà Oddone, fondatore di Cluny.

2. *La bellezza del mondo*

L'uomo romanico scopre nella Sacra Scrittura il gusto dell'armonia. Un testo della *Genesi* è, a questo riguardo, significativo. « Quando Dio creò il mondo, lo riguardò ed avendolo riguardato lo giudicò perfetto. L'opera dei sei giorni era bella: il cielo, la terra e tutto quello che l'adornava (*perfecti sunt coeli et terra, et omnis ornatus eorum*) ». (Cfr. *Genesi,* I, 31; II, 1). Bernardo Silvestre e Alano di Lilla compongono delle opere sulle bellezze dell'universo. Gerhoch di Reichersberg scrive che la struttura dell'universo è ordinata come si conviene (*tota universitatis structura convenienter ornatur*) (10). Il *Salmo* (CX, 3) celebra l'opera di Dio che è solo splendore e magnificenza e gli autori medievali si ispirano a quel meraviglioso passo di Sant'Agostino, nelle *Confessioni,* nel quale egli interroga la terra, il mare, gli abissi, i venti, il cielo, il sole, la luna e le stelle: « Parlatemi del mio Dio, giacché voi non lo siete, ditemi qualcosa di lui ». La terra, il mare, gli abissi risposero con voce squillante: « È lui che ci ha fatto », e Sant'Agostino conclu-

(5) *Sermo de diversis,* LXV, 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 688 A.
(6) *De natura boni,* III, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 42, c. 553.
(7) Cfr. Sant'Agostino, *De civitate Dei,* XIX, XIII, 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 41, c. 640.
(8) *Le recueil des pensées du Bx Guigue,* a cura di Dom Wilmart, Parigi, 1936, 181, pag. 98. (*Bx* sta per *bienhereux,* beato - N.d.C.).
(9) Cfr. Sant'Agostino, *De civitate Dei,* XIX, XIII, 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 41, c. 640.
(10) *De Aedificio Dei,* 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 194, c. 1193 B.

de: « Nella mia contemplazione io li ho interrogati e la loro bellezza era la loro risposta » (11).

Nell'epitalamio reale (*Salmi,* XLIV, 3), il re è indicato come il piú bello dei figli dell'uomo; in questo stesso poema è scritto: « Ascolta, figlia mia, guarda e presta l'orecchio, dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre ed il re sarà preso dalla tua bellezza ». « Io sono nera, ma la piú bella », dirà la Sposa nel *Cantico dei Cantici* (I, 5), e lo Sposo risponderà: « Sí, tu sei bella, amica mia, come sei bella » (I, 15). Anche lo Sposo è bello (I, 16). L'anima loda Dio per la bellezza e l'ornamento della sua casa (*Salmi,* XXV, 20). Del Tempio di Salomone si dice che è di grande bellezza. E Mosè sembra bello agli occhi di Dio (*Atti,* VII, 20). Sarebbe possibile rilevare nella *Bibbia* un gran numero di testi nei quali si parla della bellezza ed ai quali s'ispireranno gli autori medievali.

« La bellezza, una delle forme piú discrete della presenza », scrive Jean Mouton (12). La bellezza della natura appare una sorta di specchio nel quale l'uomo coglie la presenza del Creatore e tutto il pensiero romanico coltiverà il senso della bellezza, specialmente nell'arte. Vi è esaltazione nell'allegria di un incontro e di un dialogo. La terra è trasfigurata e diviene « terra celeste ».

Non regna, però, nell'universo un ordine assoluto, ma vi si trovano dei disordini che non sono comunque un male reale: essi indicano soltanto una privazione del bene. Appaiono, in qualche modo, come una insufficienza di bene. La materia è un limite, ma non è in sé cattiva (13). Questa tesi è espressa nel *Timeo.* A.J. Festugière ha mostrato come una simile dottrina abbia generato una filosofia religiosa di cui è possibile seguire la nascita e lo sviluppo da Platone fino all'ermetismo (14). I monaci di Chartres riprendono questa tesi del *Timeo,* in particolare Bernardo Silvestre che utilizzerà la cosmogonia antica, nella quale l'allegoria ed il simbolo svolgono un ruolo significativo.

3. *Macrocosmo e microcosmo*

Possiamo sin d'ora afferrare l'importanza di una teoria che nel XII secolo gode di una grandissima fortuna: quella del *macrocosmo*

(11) Sant'AGOSTINO, *Confessioni*, X, 6, 9 (a cura di P. de Labriolle, Parigi, 1941, t. II, pag. 246).
(12) *Du silence et du mutisme dans la peinture*, Parigi, 1959, pag. 91.
(13) Vedere, su questo problema, A.J. FESTUGIÈRE, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Parigi, 1949, t. II: *Le dieu cosmique*, pagg. XII-XIII.
(14) *La Révélation*, cit.

e del *microcosmo* (15). Il Mondo è il grande universo e l'uomo ne è una replica in piccolo. Quello che è l'universo per Dio, l'uomo lo è per l'universo. Vedremo citata questa teoria del macrocosmo e del microcosmo in un gran numero di autori del Medio Evo, sia che si tratti dei monaci di Chartres commentatori di Platone, che di Guglielmo di Saint-Thierry, monaco cistercense, o ancora di Goffredo di San Vittore che compone un *Microcosmo* (16). Nella letteratura popolare questo parallelismo ricorre frequentemente. Cosí leggiamo nel *Roman de Fauvel* che « il mondo ha per nome macrocosmo e l'uomo microcosmo » (17). In realtà questo concetto non è un'invenzione del XII secolo, lo si trova per esempio in Macrobio ed in Platone, ma in nessun'epoca questo tema ha conosciuto una diffusione piú vasta.

Il *Commento al Sogno di Scipione* riporta l'opinione dei fisici che basandosi sulle analogie tra il corpo ed il mondo materiale, tra l'anima e gli esseri spirituali, chiamano il mondo un grande uomo e l'uomo un piccolo mondo. Nel *Timeo,* Platone presenta l'uomo secondo il modello del cosmo. È importante a questo proposito tenere ancora presente la tesi del *Timeo* nella quale Platone descrive un mondo concreto dotato di un movimento autonomo; questo movimento presuppone un'Anima che è motrice dell'universo stesso. Abelardo vedrà nello Spirito Santo l'anima del mondo, l'*Anima mundi,* della quale parlano, del resto, i monaci di Chartres che verranno rimproverati per questo con veemenza da Guglielmo di Saint-Thierry (18).

Le teorie del XII secolo sull'Anima del Mondo si basano sul *De divisione naturae* di Giovanni Scoto Eriugena. Guglielmo di Conches mostra che l'Anima del Mondo deve essere considerata come uno spirito che conferisce al tempo stesso il movimento e la vita a tutte le cose. È essa che anima gli astri, fa crescere la vegetazione, dà sensibilità agli animali e la ragione agli uomini.

Questo tema dell'Anima del Mondo è stato illustrato in un ma-

(15) Su questo problema, cfr. M.D. CHENU, *L'homme et la nature. Perspective sur la renaissance du XII siècle*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XIX, 1952, pagg. 39-66.
(16) Cfr. Ph. DELHAYE, *Godefroy de Saint-Victor, Microcosmus*, t. I, Texte. Lilla, 1951.
(17) *Roman de Fauvel*, ed. Längfors, Parigi, 1914-1919, v. 2995. Secondo Matila Ghyka, il termine microcosmo si trova usato per la prima volta in un brano di Democrito di Abdera. Tuttavia una biografia anonima di Pitagora gli attribuisce l'invenzione dei termini microcosmo e macrocosmo (*Le Nombre d'Or*, t. II, *Les rites*, Parigi 1931, pag. 77, seguito della nota 1 dalla pagina 76).
(18) *Disputatio adversus Petrum Abaelardum*, V, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 265 A.C.

noscritto, la *Clavis physicae* di Onorio di Autun, del XII secolo (19). In una miniatura, l'Anima del Mondo si presenta come una donna vestita di una lunga veste con larghe maniche pendenti. Una catena munita di medaglione orna il suo collo. Essa tiene nelle braccia una banderuola con le parole: *vegetali in arboribus, sensibilis in pecoribus, rationabilis in hominibus* (vegetale negli alberi, sensibile negli animali, razionale negli uomini). Ai lati del suo capo si trovano due medaglioni raffiguranti il sole e la luna, l'uno sotto forma di un uomo e l'altra di una donna (entrambi portano una torcia). Ai quattro lati della miniatura sono posti dei medaglioni sorretti da tre mani e raffiguranti i quattro elementi. Sono portati di peso da delle mani per indicare che si tramutano gli uni negli altri. All'interno di questi medaglioni sono inscritte le qualità di ciascun elemento. Cosí l'aria è sottile, mobile, calda, umida; il fuoco è sottile, mobile, secco, caldo; l'acqua è mobile, compatta, umida e fredda; la terra è compatta, immobile, secca e fredda.

La dottrina di Platone sulla genesi del mondo attira specialmente i monaci di Chartres che ricercano un accordo tra questa dottrina ed il pensiero cristiano. Isidoro di Siviglia ha illustrato questo rapporto tra il macrocosmo ed il microcosmo nel suo *De natura rerum* (Cap. IX).

Nemesio di Emesa (IV secolo) ne offre una sintesi nel suo trattato sopra *La natura dell'uomo,* cosí come Claudio Mamert (morto nel 474) nella sua opera su *Gli stati dell'anima* (Lib. I, c. 7).

Onorio di Autun precisa la parentela tra l'uomo e gli elementi; egli dirà che la carne è tratta dalla terra, il sangue dall'acqua, il soffio dall'aria ed il calore dal fuoco (20). Ogni parte del corpo corrisponde ad una parte dell'universo: al cielo corrisponde la testa, all'aria il petto, al mare il ventre, alla terra i piedi. Allo stesso modo, i sensi hanno delle analogie con i diversi elementi: il tatto con la terra, il gusto con l'acqua, la vista con il fuoco, l'udito e l'odorato con l'aria. Il corpo intero partecipa della natura. L'uomo somiglia alle pietre per le ossa, agli alberi per le unghie, alle erbe per i capelli, agli animali per i sensi. D'altronde, questo è un tema

(19) Biblioteca Nazionale, Parigi, manoscritti latini 6734. Cfr. pag. 160 il nostro riferimento all'articolo di M. Ch. d'Alverny sul cosmo simbolico; cfr. la sua descrizione della miniatura dell'Anima del mondo: *Le Cosmos symbolique du XII siècle*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* XX, 1953, pagg. 69 e segg.

(20) *Elucidarium,* I, 11, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 172, c. 1116.

di origine greco-giudaica (21), costantemente utilizzato (22) da Gregorio Magno, Isidoro di Siviglia, Beda il Venerabile.

Secondo Isacco della Stella ed Alchero di Chiaravalle, l'anima evoca con i suoi sensi la terra, con l'immaginazione l'acqua, con la ragione l'aria, con l'intelligenza il cielo. Per Goffredo di San Vittore l'uomo ha qualche cosa in comune con ogni grado dell'essere, dalla pietra fino all'angelo, passando per l'albero e gli animali. L'uomo contiene gli umori come il mondo gli elementi. Già Beda il Venerabile (morto nel 735) aveva stabilito una corrispondenza tra le stagioni, gli umori e gli elementi (23). Ugo di San Vittore insiste sulla progressione che va dall'elemento terra al fuoco.

Tale è il destino dell'uomo, destino cosí profondamente legato all'universo da essere da lui condiviso. L'influenza sull'uomo delle stagioni, delle fasi lunari, della luce del sole, denuncia l'identità della sua natura con la natura stessa.

In questo senso esiste nel Medio Evo una riscoperta della natura e dell'uomo in seno alla natura. Questa conoscenza troverà la sua piena espressione nell'arte.

4. *La conoscenza di sé*

Tale è il concetto dell'unità del mondo come la concepiva l'uomo romanico: il mondo è « uno » e l'uomo è l'immagine di esso. Quindi, per conoscere l'universo è necessario che l'uomo conosca se stesso. E ancora, questa conoscenza di sé gli permetterà di comprendere il mistero della sua origine: la sua creazione ad immagine di Dio, giacché, se l'uomo nel corpo è immagine del mondo, nell'anima è immagine di Dio. Per questo Ildegarda di Bingen potrà dire: « O uomo, guarda te stesso: tu hai in te il cielo e la terra ».

La conoscenza di sé è il fondamento stesso di ogni conoscenza. Che l'uomo conosca se stesso: il mondo allora gli si rivela e Dio può essere raggiunto. Cosí la conoscenza di sé è alla base non soltanto della speculazione filosofica o teologica, ma costituisce la soglia di ogni ricerca, cioè di ogni conoscenza. In questo gli autori sono categorici: senza la conoscenza, nulla può essere intrapreso nella « cerca » di Dio. L'essenziale dunque è di cominciare con la conoscenza di sé, giacché le altre scienze si fondano su questa scienza di se

(21) Cfr. pag. 124. Vedi a questo proposito, sulla creazione di Adamo, Max Forster, *Adams Erschaffung und Namengebung*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, XI (1908), pagg. 447-522.

(22) Cfr. *supra*, pag. 44.

(23) *De temporum ratione*, c. 35, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, XC, c. 457.

stessi che conduca a Dio. « Incomincia... col considerare te stesso », scriverà San Bernardo. « Ancor meglio, finisci con questo ...tu sei il primo ed anche l'ultimo » (*tu primus tibi, tu ultimus*) (24). Egli farà dire da Dio-Sposo all'anima-Sposa: « Come puoi domandare di vedermi nella mia chiarezza, tu che non conosci ancora te stessa » (25). È il *noverim me, noverim te* di Sant'Agostino (26). L'antico tema socratico (27), che si trova del resto anche nella *Bibbia,* è ripreso e utilizzato a profitto della conoscenza cristiana.

Per conoscersi, bisogna abitare con se stessi. L'espressione *secum habitare,* che Gregorio Magno prende a prestito da Gregorio di Nissa, è frequente presso i mistici del XII secolo (28).

Qual è il contenuto di questa conoscenza di sé, la cui importanza è cosí profonda? Per impararla l'uomo del Medio Evo fa ricorso alla *Genesi* che gli insegna la sua origine: quella di essere creato ad immagine di Dio. « Facciamo l'uomo a nostra immagine, secondo la nostra somiglianza... e Dio creò l'uomo a sua immagine, lo creò ad immagine di Dio » (*Genesi* I, 27). I Padri dovevano riprendere questa dottrina nel loro insegnamento e lasciarla in eredità al Medio Evo dove godrà d'immensa fortuna.

Un altro testo biblico permette all'uomo di sapere che egli non è un'immagine vera e propria, perché solo Cristo è un'immagine perfetta (*II Cor.,* IV 4): l'uomo è l'immagine dell'immagine (29). L'uomo non soltanto percepisce la sua grandezza, ma prende anche coscienza della sua miseria, giacché il peccato originale l'ha sfigurato: è parente al tempo stesso degli angeli e degli animali. È nel contempo bello e mostruoso. Riccardo di San Vittore noterà umilmente: « Se tu sapessi di quanto superi la bestia, grideresti: " Benedirò il Signore che mi dà l'intelligenza " (Ps. XV, 7); se tu guardi all'intelligenza angelica, dirai: " Dio, tu vedi il mio accecamento " (Ps.

(24) San Bernardo, *De Consideratione*, Lib. II, cap. 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 745-746; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1945, t. I, pag. 353.

(25) San Bernardo, *Sermone XXXVIII, 5, sul Cantico dei Cantici*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 977; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1943, cit., t. II, pag. 52.

(26) Sant'Agostino, *Soliloquia*, II, I, 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 32, c. 885.

(27) Vedi É Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Parigi, 1934, pag. 92, nota 1 (tr. it.: *La teologia mistica di San Bernardo*, Jaca Book, Milano, 1978 - N.d.C.).

(28) Gregorio Magno, *Dialogo*, II, 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 66, c. 136.

(29) San Bernardo, *Sermone LXXX, 2, 3, sul Cantico dei Cantici*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 1166-1167; ediz. a cura di M.M. Davy, cit., t. II pagg. 131-132.

LXVIII, 6) » (30). Cosí tutta la vita dell'uomo tende verso la riscoperta di questa rassomiglianza. Sicché, mentre per gli autori del XII secolo, essere a perfetta immagine è inammissibile, la somiglianza, perduta a causa del peccato, può essere riconquistata.

La conoscenza di sé introduce nella seguente realtà: l'essere diviene consapevole di non esistere se non per mezzo di Dio, quindi di non essere per se stesso. Per cui « conoscersi » è « conoscerlo ». Nello stesso senso San Paolo scriverà: « Non sono piú io che vivo, ma è Gesú che vive in me » (*Galat.* II, 20). Conoscendosi, l'anima comprende che non potrà mai uscire da Dio e che Dio non uscirà da essa. Come ha detto Sant'Agostino, Dio è piú intimo all'uomo di quanto l'uomo ha di piú intimo all'interno di se stesso (31). Nei confronti del mondo, l'uomo si concepisce ancora come l'associato di Dio. Egli non è co-creatore, ma co-ordinatore del mondo. Egli esercita a modo suo un potere regale, ma non potrebbe, però, utilizzare un diritto di proprietà su se stesso o sulle creature. È per questo motivo che Guigone I scrive: « Perché reclami la proprietà di te stesso piuttosto che quella di qualsiasi altro essere umano e di quelli che sono nei campi? ...Tu non li hai creati cosí come non ti sei creato da te stesso » (32). Cosí Dio non si priva mai dell'anima e l'anima non è mai privata di Dio. Essa non può scacciare definitivamente Dio da se stessa.

Conoscersi non è quindi soltanto sapersi ad immagine e somiglianza, come dice il testo della *Genesi* (I, 27). È anche comprendere il proprio posto nel mondo e concepire quello che c'è al di sopra e al di sotto di sé. Cosí, per mezzo di questa conoscenza, l'uomo percepisce la propria grandezza. Sant'Agostino già diceva: « Che grande cosa è l'uomo! (*Magna enim quaedam res et homo*) » (33).

Si è spesso insistito sul carattere pessimistico della visione dell'uomo nei pensatori del XII secolo. Non si deve però esagerare. Certamente, i teologi hanno tendenza a valorizzare le conseguenze del peccato originale. Cosí Riccardo di San Vittore, ispirandosi a Isidoro di Siviglia, nel parlare dei quattro animali dell'*Apocalisse*, dirà, a proposito di quello che ha il volto umano, che indicare San Matteo unicamente con un viso d'uomo sarebbe sminuirlo, giacché l'etimo-

(30) Riccardo di San Vittore, *Beniamin maior,* III, 13, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 196, c. 122.

(31) Sant'Agostino, *Confessioni,* III, 6, 11, (ediz. a cura di P. de Labriolle, cit., t. 1, pag. 54).

(32) *Le recueil des pensées du Bx Guigue*, ediz. a cura di Dom Wilmart, cit., n. 8, pag. 70.

(33) Sant'Agostino, *De doctrina christiana*, I, XXII, 20, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 34, c. 26.

logia di *homo* è legata al termine *humus* che significa la terra. Secondo Adamo di San Vittore nulla è vano quanto l'uomo che perisce e diviene vermi e cenere:

> *Post hominem vermis, post vermis fit cinis, heu! heu!*
> *Sic redis ad cinerem gloria nostra suum* (34).

L'eco di una tale diatriba potrebbe ritrovarsi in numerosi autori. In effetti, gli scrittori del XII secolo non dovevano inventare nulla a questo riguardo. Bastava loro rifarsi alla Sacra Scrittura, ai Padri della Chiesa o anche agli autori pagani.

Le stesse fonti, del resto, saranno utilizzate a proposito di una visione ottimistica dell'uomo. Chiamarlo microcosmo, dirà Goffredo di San Vittore, è mostrare la sua dignità e provocare in lui un sentimento di ammirazione. Il corpo stesso partecipa dello splendore dell'uomo (35).

La considerazione dell'uomo può indirizzarsi su due vie differenti: esaltarlo o sminuirlo. Guardarlo nella sua grandezza o nel suo nulla. Ritenerlo niente vuol dire separarlo da Dio e per conseguenza distruggere al tempo stesso Dio e l'uomo.

L'epoca romanica esalta l'uomo. Essa non ne ha fatto né un Prometeo, né un superuomo, dato che non lo isola, ma lo considera nella sua propria natura. L'uomo, secondo San Bernardo, è una creatura elevata, capace di maestà, giacché è capace di rapportarsi a Dio.

La conoscenza di sé comporta dunque la scienza del corpo e quella dell'anima. Nei trattati, anima e corpo sono talora associati (Guglielmo di Saint-Thierry: *De natura corpis et animae*; Ugo di San Vittore: *De unione corporis et spiritus*); oppure la priorità viene data all'anima (Guglielmo di Champeaux: *De origine animae;* Isacco della Stella: *Epistola de anima;* Anselmo di Laon: *De animabus hominum*). L'anima è anche distinta dallo spirito (Alchero di Chiaravalle: *De spiritu et anima*) eccetera.

Ignorarsi sarà anche l'inizio del peccato, giacché l'anima che rifiuta di riconoscersi si nega la possibilità di entrare all'interno di se stessa; essa si rivolge ben presto verso le cose esteriori e si conforma a queste (36). Ecco il motivo per cui diviene curiosa, che è

(34) Cfr. L. Gautier, *Oeuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor,* t. I, Parigi, 1858, pag. XCI.

(35) Vedi i testi raccolti da Philippe Delhaye, *Le microcosmus de Geoffroy de Saint-Victor* cit., pagg. 54-59 sulle prospettive pessimistiche ed ottimistiche nate dalla considerazione dell'uomo.

(36) Cfr. San Bernardo, *Sermone XXXVII, 6, sul Cantico dei Cantici,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 973 C.

il primo stadio della degradazione dell'anima. Donde l'imprecazione del *Cantico dei Cantici,* ripresa dai predicatori e dagli scrittori del XII secolo: « Se tu non ti conosci, esci » (*Cant.* I, 8). Se non ti conosci, vale a dire se ignori la tua bellezza e la tua grandezza. E l'anima che si abbandona a una siffatta ignoranza, si unisce ad un gregge di animali privi d'intelligenza.

Se il mondo è testimone di un ordine e di una bellezza, il monaco potrà dunque amarlo, ma bisogna distinguere la natura che « canta la gloria di Dio » dalle creature che si sono sviate dalla loro origine.

5. Presenza di Dio

Non c'è bisogno di soffermarsi sulla presenza di Dio che abbiamo già considerata come uno dei tratti distintivi del periodo romanico. Tutta la nostra opera contribuirà ad affermarne il significato. Vorremmo soltanto tentare di precisare i principali elementi di tale presenza. Essa consiste soprattutto in una aspettativa di Dio che desidera essere riconosciuto dall'uomo (37), non soltanto attraverso la Rivelazione, ma nello specchio della creazione. Dio attira l'attenzione dell'uomo e moltiplica i segni per farsi riconoscere. Cosí questa presenza di Dio è piú una « cerca » dell'uomo tentata da Dio che una risposta alla « cerca » di Dio tentata dall'uomo.

La « cerca » di Dio tentata dall'uomo non è mai negativa, neanche nelle sue rinunce. Il particolare deve essere tenuto presente dato che vi sarà, nel XIII secolo, un'ascesi negativa. La sofferenza non dovrebbe essere ricercata per se stessa, ma essa è benefica solo nella misura in cui aiuta l'uomo a prendere coscienza della sua miseria e delle sue passioni. Coltivare la sofferenza e amarla per se stessa sarebbe un grave errore. Non si rischierebbe con ciò di darsi dell'importanza? Se il Cristo è sempre in agonia sino alla fine dei tempi, secondo l'espressione di Pascal, ne consegue che, secondo il XII secolo, egli è sempre in gloria. Lo si vede bene sui portali di Bourges, Moissac, Digione, Nevers, Sauveterre, nei quali il Cristo appare trionfante (38).

(37) Le pagine di Simone Weil sull'aspettativa di Dio sono, dal punto di vista dell'arte, suggestive. Vedi *La Connaissance surnaturelle*, Parigi, 1950, pag. 91.

(38) Lo si trova sia nella pittura che nella scultura romaniche, per esempio a Saint-Gilles de Montoire, a Saint-Martin-de-Fenollar, a Saint-Jacques-des-Guérets, al Priorato di Berzé-la-Ville, nelle chiese di Tavant, di Saint-Chef di Maureillas, di Conques, di Carnac, in quella dei Francescani di Châteauroux, eccetera.

Quando si confrontano il pensiero e l'arte del XII secolo con quelli del XIII, appare evidente che la scissione tra Oriente e Occidente è andata accentuandosi sempre piú. Nel XII secolo siamo ancora in un periodo di trasfigurazione. L'immagine, il simbolo, l'icona danno soltanto il rivestimento necessario affinché l'uomo possa percepire; ma né l'immagine, né il simbolo possono trattenere, come tali, l'attenzione; essi manifestano soltanto l'aspettativa di Dio nei confronti dell'uomo e scompaiono non appena lo spirito ne abbia penetrato il senso. Essi suggeriscono senza creare legami. Cristo è morto, ma è risuscitato. Sui portali del tempio, non si toccherà il suo cadavere sulle ginocchia di sua madre. Si vedrà, per esempio, la Vergine dolorosa, ma piena di dignità, che tiene, secondo l'uso orientale, la mano sinistra sulla gota per esprimere la propria afflizione. La Vergine romanica sta di fronte al Figlio nella sua maestà. Cosí essa regna a Notre-Dame di Montmorillon, nella chiesa di Saint-Savin, in quella di Pallau. Cosí prega a Tavant, sorride al momento della Visitazione a Rocamadour e muore dolcemente in un affresco del Liget.

Nei mistici del XII secolo non ci sono tracce di stimmate, né si potrebbero trovare nell'arte del tempo quei Cristi torturati che verranno rappresentati piú tardi. Cristo è spesso vivo sulla Croce e agonizza in una vetrata di Chartres. L'inno cristologico nel quale è scritto: « *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat* » illustra bene sia il pensiero che l'arte romanica. Cristo trionfa e l'uomo gioisce per questo trionfo. Certamente, il Dio incarnato non è del tutto riconosciuto: alcuni uomini lo ignorano, sul momento lo disprezzano. Altri lo rifiutano. Bisogna allora farli incontrare di nuovo con Cristo, fosse pure, disgraziatamente, per mezzo della spada! Non dimentichiamo però che lo scopo della Crociata è quello di liberare i Luoghi Santi. Non esistono, nel XII secolo, le raffinate torture organizzate piú tardi contro gli eretici. La carne non è cosí disprezzata come lo sarà nel XIII secolo. Cristo si è fatto carne. Nulla di ciò che possiede un pur minimo valore può essere negato: tutto è trasmutato su un piano di luce.

L'anima, sotto l'azione dello Spirito Santo « che soffia là dove vuole, quando vuole e come vuole », prende coscienza nell'esperienza del dono della carità, della fusione del suo amore nell'amore divino. Essa prova il sentimento della misteriosa presenza di un Dio interiore con il quale si sente identificata e beatificata in un amore corrisposto (39).

(39) Vedi il nostro studio sulla *Théologie et mystique de Guillaume de Saint-Thierry*, Parigi, 1954, pag. 216.

La presenza del divino può essere paragonata ad una energia, ad un fluido misteriosamente attivo. Tuttavia, la presenza del divino, del sacro, non offre in Occidente il carattere definitivo che presenta in Oriente e che rischia di avere per il profano, cioè per l'uomo non preparato, delle conseguenze nefaste per la sua vita, come il contatto con una corrente ad alta tensione.

I mistici del XII secolo parlano di questo sentimento della presenza divina, la cui realtà trasforma il corpo e l'anima. Guglielmo di Saint-Thierry parla dell'anima che ha all'improvviso una beatifica esperienza della presenza dell'Amato (40). Non soltanto comprende i misteri divini, ma li tocca, li afferra, li palpa.

Guglielmo usa una formula concreta e scrive a proposito di questa presenza: *experientia manus* (41). San Bernardo fa allusione al « libro dell'esperienza » nel suo *Sermone III, 1, sul Cantico dei Cantici*: rivolgendosi ai suoi monaci li invita a ricordarsi delle loro esperienze spirituali. Dio non appare in modo visibile, ma fa sentire la sua presenza; non si fa conoscere, ma si dà; anche se gli occhi non distinguono nulla, il cuore si riempie di gioia (42).

Il giubilo e la gioia, che sono due termini del resto inseparabili, si ritrovano costantemente in quest'epoca. « *Ascendit Deus in jubilo* », dice il *Salmo* (XLVI, 6). Questa parola « giubilo » ritorna spesso nei testi contemplativi. Le forme tradizionali che l'esprimono sono le seguenti: *gaudium, laetitia, jucunditas* e ciascuna di esse simbolizza uno stato. L'espressione *cordis jubilus* è impiegata da San Bernardo e da Guglielmo di Saint-Thierry. San Bernardo dirà, per esempio, nel suo XV Sermone sul *Cantico dei Cantici*: « Il nome di Gesú ha il sapore del miele nella bocca, è melodia per l'orecchio, gioia per il cuore (*in corde jubilus*) » (43). Nell'inno *Jesus dulcis memoria,* che non è di San Bernardo, ma che appartiene alla scuola cistercense, si troverà anche l'espressione « *cordis gaudia* » (44). La dolcezza di Dio celebrata da San Bernardo o da Adamo Scoto è causa di gioia. Secondo Arnaldo di Bonneval, il gusto interiore permette di avere l'esperienza della dolcezza di Dio (45).

(40) *Commentaires sur le Cantique des Cantiques*, ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1958, n. 45, pag. 73; n. 135, pag. 169.

(41) *De natura et dignitate amoris*, ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1958, n. 37, pag. 115. Vedi *supra*, pagg. 97 e 98.

(42) *Sermone XXXI, 6, sul Cantico dei Cantici,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 943 C.

(43) *Sermone XV, 6, sul Cantico dei Cantici,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 847 C; ediz. a cura di M.M. Davy, t. I, pag. 411.

(44) Cfr. Dom A. Wilmart, *Le Jubilus dit de Saint-Bernard*, Roma, 1944.

(45) In J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 189, c. 168 B.

Questo sentimento di giubilo è portatore di una dilatazione del cuore (*dilatatio cordis*) e dello spirito (*dilatatio mentis*). Tali formule si leggono in San Bernardo, in Guglielmo di Saint-Thierry e in Riccardo di San Vittore. Il simbolo è assai significativo: nell'ammirazione e nella gioia il cuore si dilata e lo spirito si distende; lo stato dell'uomo cambia, vale a dire che esso si trova proiettato su un altro piano, dal quale abbraccia il mondo intero.

Ugo di San Vittore, riprendendo un testo di San Gregorio (46), dirà che « vi è *jubilus* quando lo spirito concepisce una gioia ineffabile, tale da non potersi né nascondere né rivelarsi con discorsi... Ne consegue che spesso si passa dallo *jubilus* del cuore allo *jubilus* del canto » (47). Notiamo anche che l'ultimo *alleluia* del versetto del graduale era un tempo seguito da lunghi vocalizzi sulla vocale *a*. Questi vocalizzi erano denominati « *jubili neumata pneumata melodiae sequentiae* ». I monaci cistercensi, certosini, benedettini ritmavano le loro giornate con il canto gregoriano. Questo canto, con i suoi vocalizzi, li immergeva in una sorta di gioia inesprimibile.

La chiesa romanica appare raccolta; la voce cristiana è prima di tutto una voce di amore e l'uomo del XII secolo lo sa. Neanche i narratori dei romanzi cortesi lo dimenticano; si tratta, senza dubbio, sempre della stessa cosa espressa su un piano differente. Vi è a questo riguardo come una sorta di benessere, di distensione fisica e morale che anima l'uomo romanico e si traduce nella freschezza del suo stile. Periodo senza ambiguità, giacché l'uomo rinuncia a se stesso come fine. Non sembra che un atteggiamento del genere possa derivare dai successi temporali della Chiesa. Il fatto che essa sia universalmente riconosciuta in Occidente non implica un attaccamento terrestre. Basti ricordare il numero e la qualità dei mistici per comprendere l'intensità della vita interiore che essa anima. La cristianità alberga nel cuore dell'uomo ed il comportamento di questi deriva da una precisa realtà: egli non si pensa separato da Dio. Nasce, cresce e muore alla presenza divina. Non dunque assenza di Dio, non morte possibile di Dio: l'uomo romanico è simile ad un bambino fiducioso. Celebra la sua felicità con il canto e con la musica — il gregoriano — o con il canto della pietra, quale è la chiesa nei monasteri. La sua pace è l'effetto di un ordine che esiste al di fuori di lui, ma nel quale è incluso. Egli non saprebbe attribuirsi il merito di quest'ordine, « cosí come un lago non può glorificarsi dell'abbondanza delle sue acque, dato che esse scaturiscono da una fonte » (48). La sua gioia non potrà venire che da Dio e non da una qualsiasi creatura. Facendo allusione ad un testo degli *Atti* — « Imbarcati, i venti ci spingevano » (XXVII, 15) — Guigone aggiunge: « Verso la gioia o la pena, secondo l'alternanza delle forme sensibili ». L'uomo che è con Dio non subisce piú i colpi di queste alternanze.

(46) *Moralia in Job*, XXII, 6, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 76, c. 292.

(47) Vedi J. Chatillon, *Richard de Saint-Victor, Sermons et opuscules spirituels inédits*, Parigi, 1951, pag. 99.

Nessuna rinuncia all'intelligenza e alla saggezza. Niente di quel che è valido può allontanare da questa « cerca » di Dio. Donde l'importanza data agli studi, anche profani. Uomini, come San Bernardo, che ne temono gli eccessi, annunciano altri tempi a venire, o meglio, creano forse dei contrasti necessari per mostrare la vitalità intellettuale dei loro contemporanei. Non dimentichiamo che lo stesso Bernardo aveva ricevuto al monastero di Saint-Vorles un'immensa cultura che utilizzava con virtuosismo. Egli possedeva, come ha detto E. Gilson, l'arte di scriver bene (49).

Qual è, dunque, il senso dell'ascesi nel XII secolo? Innanzitutto, essa consiste nella rinuncia a quanto può separare da Dio. Una simile opposizione tra il sensibile e lo spirituale, quale troveremo piú tardi negli autori mistici, non esiste. Il lavoro, il digiuno, la veglia, la continenza non avranno altro scopo che quello di aprire nel guscio dell'uomo delle specie di fessure attraverso le quali potrà scorrere l'influsso spirituale. L'uomo sa di essere cosmico e si fa allora terra per umiltà. D'altronde la rivelazione biblica gli insegna che non soltanto egli è creato ad immagine e somiglianza di Dio, ma anche che è stato tratto dal nulla. Non potrà dunque legarsi alla creatura stessa in quanto creatura, ma l'amerà giacché attraverso di essa Dio dà testimonianza di Sé.

Nella misura in cui l'uomo si integra nell'ordine della creazione, comprende che è al Creatore e non alla creatura che conviene rapportarsi. Guigone dirà che l'uomo non deve « rivolgersi verso il chicco d'uva o la bacca del gelso per rallegrarsene, ma per contemplare colui che li ha fatti » (50). Se nel XII secolo degli uomini si allontanano dal mondo ed entrano in un monastero, ciò avviene perché la presenza di Dio è tutta la loro occupazione. Essi penetrano in un vuoto dell'anima rispetto ai beni temporali per potersi occupare unicamente di Dio. Guglielmo di Saint-Thierry scrive: « *Vacari Deo, frui Deo* » (51). Staccarsi dalle preoccupazioni e dagli svaghi

(48) *Le recueil des pensées du Bx Guigue* cit., ediz. a cura di Dom. Wilmart, n. 113, pag. 87.

(49) É. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard*, cit., pag. 19.

(50) *Le recueil des pensées du Bx Guigue*, cit., ediz. a cura di Dom. Wilmart, n. 272, pag. 113.

(51) *Epistula ad Fratres de Monte-Dei*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*,

vuol dire rinunciare alla molteplicità che disperde l'anima. « Ogni volta che tu desideri qualcosa di diverso da Dio », precisa Guigone il Certosino, « tu proclami che non lo possiedi, o ancora, che lui non ti basta » (52). Attaccarsi ai beni temporali vuol dire rifiutare l'immutabile e desiderare « il tesoro che i topi, le pulci, i pidocchi e le mosche distruggono » (53).

Il mistico del XII secolo insiste sulla sua imperfezione personale piú di quanto non deplori l'indigenza umana. Il corpo è il tempio di Dio e pertanto esso non potrebbe essere trattato come un nemico. È soltanto la carne separata dal suo principio che bisogna reinserire nell'ordine secondo il quale il corpo deve essere sottomesso all'anima, l'anima allo spirito e lo spirito a Dio. Ora, a causa del peccato, l'anima è schiava del corpo e questo è uno stato contro natura. Bisogna quindi ristabilire un ordine naturale (54).

La presenza di Dio è cosí intensa in questo XII secolo da affermarsi come un'armonia di colori e di suoni. Si potrebbe impiegare a giusto titolo l'espressione dei dervisci: il rumore della porta del Paradiso che si apre e che si chiude. Per l'uomo del XII secolo la porta del Paradiso si muove e gli permette di afferrare la sua origine ed il suo destino.

6. *La luce e l'ombra*

Quanto piú l'elemento divino occupa un posto importante in un'epoca, tanto piú essa è solare, sia per quanto riguarda la vita esteriore che quella interiore.

Un tempo, per misurare l'ora ci si serviva del *gnomon,* un semplice bastone piantato in terra e del quale si poteva misurare l'ombra (55). La lunghezza minima di essa indicava il mezzogiorno. Erodoto ci dice che questo strumento rudimentale fu trasmesso dai Caldei ai Greci (56). Roger Caillois indica i nomi delle montagne e delle rocce facenti funzione di *gnomon* e che conservano nelle denominazioni la testimonianza della loro funzione (57). La divisione del giorno in tre parti è la norma: *ante meridiem, meridiem, post meridiem.* In effetti soltanto l'ora del mezzogiorno era verificabile esattamente prima dell'orologio. È il momento in cui il sole occupa la parte di mezzo del cielo, provocando cosí il piú forte calore. Si tratta dunque di un punto culminante. Il mezzogiorno separa l'ascesa del sole dalla sua discesa. I tre momenti piú rilevanti della corsa del sole, aurora, mezzogiorno e crepuscolo, determinano l'ufficio liturgico dei monaci. E questa triplice suddivisione è presente anche nella notte, come replica dell'ombra alla luce. Al polo della luce, il mezzogiorno, si oppone il polo dell'ombra, la mezzanotte. Non solo l'esistenza dei monaci del Medio Evo, ma anche la vita quotidiana di tutti gli uomini è determinata dalle suddivisioni del giorno. Mezzogiorno è considerato l'istante immobile: il sole sembra arrestarsi, il vento si calma, è l'ora prestigiosa dell'ispirazione divina e del potere demoniaco, del canto delle sirene e delle cicale, dell'intensità luminosa che simboleggia il confronto con Dio.

Intorno a quest'ora fatidica, il monaco rischia di cadere in preda all'accidia, cioè alla tristezza, al dolore, alla noia. Un tal vizio, che fa parte dei peccati capitali, viene identificato con il dèmone meridiano, del quale parla il *Salmo* XC. I religiosi ne conoscono tutto l'orrore grazie alle *Institutiones* di Cassiano (10, 2, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* XLIX, c. 365-367). San Bernardo menziona la sottile tentazione provocata dal dèmone meridiano che colpisce in modo particolare i perfetti (58).

La luce del mezzogiorno è intensa, ma dura poco. Essa è paragonata alla brevità dell'unione mistica. Nell'*Apocalisse,* VIII, 1, leggiamo: « Vi fu nel cielo un silenzio di circa mezz'ora ». Questo testo, ripreso dai mistici, è impiegato nel suo senso simbolico. Analogo alla calma del pieno mezzogiorno, l'istante d'estasi nato dall'incontro dell'anima con Dio è tanto rapido quanto intenso.

Parlando della conoscenza e dell'amore dello Sposo per la Sposa e della grazia che si realizza nel cuore di questa « per un'ora, per un tempo », Guglielmo di Saint-Thierry fa allusione al « riposo di mezzogiorno dello Sposo », nella « conoscenza della luce del mezzogiorno » (59).

184, c. 314; *Lettre aux Frères du Mont-Dieu,* ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1946, n. 20, pag. 207.

(52) *Le recueil des pensées du Bx Guigue* cit., ediz. a cura di Dom Wilmart, n. 410, pag. 153.

(53) *Le recueil des pensées du Bx Guigue* cit., ediz. a cura di Dom Wilmart.

(54) Cfr. San Bernardo, *Sermone per la festa di San Martino,* 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 491; ediz. a cura di M.M. Davy, t. II, pag. 308.

(55) Cfr. Roger Caillois, *Les démons du Midi,* in *Revue d'Histoire des Religions,* LVIII, 1937, pag. 147.

(56) Erodoto, II, 109.

(57) Roger Caillois, *Les démons du Midi,* cit., pag. 156: Dent du Midi, Pic du Midi, Pic Mezzodí, eccetera.

(58) *Sermone XXXIII, 13, sul Cantico dei Cantici,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 957; M.M. Davy, Saint Bernard cit., t. II, pag. 30.

(59) *Commentaire sur le Cantique des Cantiques,* ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1948, pagg. 176-177, n. 42.

Guglielmo di Saint-Thierry oppone l'ardore mattutino e quello affievolito della sera al fervore del mezzogiorno, stabile e luminoso (60): « L'esperienza della luce e del fervore del mezzogiorno » è incomparabile; a mezzogiorno la luce si vede nella luce di Dio (61).

San Bernardo si esprime in modo quasi identico, facendo allusione all'ombra della fede, all'ombra di Gesú Cristo, che è quella della sua carne (62). La conoscenza di Cristo secondo la carne è paragonabile all'ombra, mentre la conoscenza di Cristo secondo lo spirito è luminosa.

Questa opposizione tra l'ombra della fede e la luce della piena conoscenza, sulla quale insistono Guglielmo di Saint-Thierry e Bernardo di Chiaravalle, ha per fonte Origene (63). Secondo questi ed anche per i nostri due autori cistercensi, l'ombra della fede è vita, mentre l'esistenza condotta lontano da Dio è l'ombra della morte (64).

Quando tutto sarà consumato, allora sarà il mezzogiorno. Non ci saranno piú né specchio, né enigma, né visioni parziali, ma la visione diretta, faccia a faccia (65). È per questo che lo Sposo è per la Sposa il calore del pieno mezzogiorno (66). Lo Sposo attende il giorno dell'eternità (*diem aeternitatis*), non il giorno che incomincia al mattino e finisce alla sera, ma quello che resta fisso al pieno mezzogiorno del calore e della luce (67). « O eterno solstizio in cui il giorno non ha piú declino! O luce del mezzogiorno; o dolcezza primaverile, o beltà estiva, o fecondità autunnale e, per non lasciare nulla sotto silenzio, o riposo e pace dell'inverno! » (68).

Ai simboli della luce e dell'ombra va aggiunto quello delle tenebre. Questo termine ha un doppio significato: esso è privazione della luce o eccesso di luce. La mistica della tenebra è stata esposta, in particolare, da Clemente Alessandrino, Origene, Gregorio di Nissa,

(60) *Commentaire* cit., pag. 75, n. 47.
(61) *Commentaire* cit., pag. 83, n. 54.
(62) *Sermone XLVIII, 7, sul Cantico dei Cantici,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183 c. 1015 D.
(63) ORIGENE, *Commento sul Cantico dei Cantici,* cit., in J.P. Migne, *Patrologia Graeca,* XIII, c. 193 B-C.
(64) Vedi San BERNARDO, *Sermone XLVIII, 7, sul Cantico dei Cantici,* cit. Su questo argomento cfr. Jean DANIELOU, *Saint Bernard et le Pères grecs,* in *Saint-Bernard théologien, Analecta sacri ordinis cistercensis,* fasc. 3-4, annus IX, Roma, 1953, pagg. 48 e segg.
(65) Guglielmo di SAINT-THIERRY, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques* cit., pag. 73, n. 45.
(66) *Commentaire* cit., pag. 75, n. 45.
(67) *Commentaire* cit., pag. 75, n. 46.
(68) Cfr. San BERNARDO, *Sermone XXXIII, 6, sul Cantico dei Cantici* cit., c. 954 B-C; ediz. a cura di M.M. Davy, cit., t. II, pag. 24.

Dionigi. Secondo la Scrittura, Dio abita una luce inviolabile; non vi sono tenebre in lui (*Giov.,* I, 5; *Tim.,* VI, 16); quando Mosè penetra nelle tenebre dove si trova Dio (*Esodo,* XX, 21) si tratta di una tenebra ultra-luminosa. Cosí la tenebra indica la trascendenza inaccessibile (69). La presenza di Dio si manifesta nella luce che all'improvviso invade l'anima. Pietro il Venerabile parla della luce invisibile che risplende all'improvviso nell'anima. Grazie a questa chiarezza, l'occhio del cuore cessa di essere velato dall'opacità della carne (70). A proposito dell'ebbrezza spirituale, Gilberto d'Olanda dirà che essa non è il prodotto di una bevanda fermentata, ma l'effetto della luce (71).

Per contro, altre tenebre si presentano, che vengono considerate come il rifugio dei dèmoni. A questo riguardo l'immaginazione medievale si nutre dei testi patristici.

7. *Il senso del meraviglioso*

Esiste nell'anima popolare medievale una sensibilità alla ricerca del meraviglioso, ghiotta di miracoli, che discerne nei fenomeni naturali dei segni premonitori di eventi buoni o cattivi. In realtà, quando parliamo del « popolo » è evidente che oggi non possediamo alcun riferimento diretto nei suoi confronti. Lo conosciamo soltanto attraverso una documentazione storica e poetica la cui abbondanza ci sorprende, sia che si tratti delle *Historiae* di Raoul Glaber o della *Historia* di Guibert di Nogent o dell'opera di Foucher di Chartres (*Gesta Francorum Hierusalem peregrinantium*) o ancora di cronache particolari, di poesia epica e di trattati didattici (72).

La fede nelle virtú delle reliquie è totale: esse guariscono e salvano nei pericoli. La scoperta della « santa lancia » ridarà fiducia agli uomini della Crociata, persi d'animo nella piana di Antiochia. Gli animali svolgono un ruolo, quali il cervo bianco, oppure l'oca, che guidano gli smarriti ed i pellegrini. Non soltanto gli animali, ma la natura intera protegge i giusti e li fa vincere sui loro nemici. Le nuvole avvolgono i guerrieri ed impediscono che siano visti: ad Antiochia non si sente il rumore degli assalitori perché lo copre il vento (73).

(69) Vedi a questo proposito E. SOURIAU, *L'ombre de Dieu,* Parigi, 1955, pag. 207.
(70) *Epist.* I, 20, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 189, c. 96 D.
(71) *Tractatus asceticus,* I, 7, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 184, c. 256 B.
(72) *Fierabras,* ediz. a cura di A. Kroeber e G. Servois, Parigi, 1860, pag. 107.
(73) Alberto d'AIX, *Liber christianae expeditionis,* I, in *Hist. occident.,* t. IV, pag. 295.

L'uomo è legato al cielo e alla terra, fa parte della natura. È questo il motivo per cui appare normale che una pianta, un animale, una stella avvertano, consiglino o siano provvisti di un significato preciso. Dio si serve degli elementi della creazione, secondo Foucher di Chartres, non soltanto per conversare con l'uomo, ma per istruirlo, proteggerlo e renderlo vigile. Gli incendi e le guerre, le epidemie e le carestie sono annunciati da segni. Può trattarsi di una cometa, di un colore insolito del cielo o della notte, di tempeste di grandine, di cadute di pietre od ancor piú di eclissi. Ritroviamo qui la rappresentazione agostiniana di un universo nel quale Dio si manifesta con facilità sia nella maturazione delle vigne e dei campi di grano, sia nel miracolo compiuto in un povero monastero che permette ai monaci affamati di trovare sulla loro tavola vuota pane e vino.

I segni hanno una portata collettiva o individuale: essi precedono i disastri e le calamità, le opere buone o la morte di un personaggio importante. In certi casi il cronista riferisce fedelmente i sentimenti provati da un individuo o da un gruppo; altre volte corregge quello che gli sembra puerile. Cosí Raoul Glaber fa allusione ad una balena che gettò il terrore nello spirito di coloro che la videro sulla costa presso il paese di Caux. Poco tempo dopo, sopravvenne una guerra. Ma la ragione delle contese, Raoul Glaber la scorge nelle discordie che dividevano il popolino e che, arrivando fino ai signori, li fecero scannare tra di loro (74).

L'immaginazione è abbastanza ricca perché degli animali e delle piante di origine orientale, sconosciuti in Occidente, siano descritti minutamente. Uomini e animali straordinari sono provvisti di strani poteri (75). Gli animali che l'uomo poteva incontrare nei pressi di casa sua, nei boschi e nei campi partecipano alla sua gioia e al suo dolore. Tutto è presagio. Quando un lupo suona una campana (!), quando un cero si spezza tre volte, sta per succedere un avvenimento importante. L'apparizione di mostri e di dèmoni è piú frequente di quella di santi o di angeli. Le astuzie del Maligno sono innumerevoli e colpiscono l'immaginazione, le visioni diaboliche ossessionano gli spiriti e vengono scolpite nella pietra.

L'Anticristo prende spesso le fattezze di un dèmone malefico. Santa Ildegarda di Bingen lo vede in sogno sotto l'aspetto di un animale mostruoso, nero come il carbone, dagli occhi fiammeggianti,

(74) Raoul Glaber, *Historiae*, ediz. a cura di Prou, Parigi, 1886, I, V, c. 3 e segg. Vedi l'articolo di L. Musset, *Raoul Glaber et la baleine*, in *Revue du Moyen Age latin*, t. IV, n. 2, 1948, pagg. 167 e segg.

(75) Vedi Paul Rousset, *Le sens du merveilleux à l'époque féodale*, in *Le Moyen Age*, n. 1-2, 1956, pagg. 25-37.

con orecchie d'asino, la mascella aperta provvista di zanne. La sua undicesima visione costituisce una delle piú ricche fonti di credenze popolari medievali sull'Anticristo.

La nascita di uomini, la cui importanza sarà particolarmente rilevante è spesso anticipata da sogni premonitori della madre o nell'ambiente circostante il nascituro. E quest'ultimo si comporta in un modo che lo distingue dagli altri bambini della stessa età.

Questo senso del meraviglioso si accompagna nel popolo alla fede in una giustizia immanente. Dio punisce e ricompensa senza indugio. I colpevoli sono sorpresi dalla disgrazia a meno che non possano correggersi, ed in questo caso sono avvertiti da una punizione passeggera; i giusti devono essere ricompensati e vincere i loro nemici. Da ciò l'angoscia di fronte all'insuccesso di una guerra considerata santa e l'importanza data alle ordàlie (75 bis). Ogni colpa chiama una punizione. Se dei pellegrini o dei crociati sono massacrati, subito ci si domanda quale fosse il grado della loro colpevolezza (76). Le catastrofi naturali sono segni dello stato di colpevolezza dell'umanità (77).

Gli elementi acqua e fuoco sono la prova del giudizio di Dio nei confronti di reliquie, libri, oppure anche di uomini, nel caso che si tratti di eretici. Guibert di Nogent ci racconta in qual modo due frati sospetti di eresia furono giudicati da Lisiard, vescovo di Soissons. Uno di essi, a nome Clemente, viene gettato in un tino, ma rimane a galla. Egli dovrà la vita a questo giudizio dell'acqua: ci si accontenterà di metterlo in prigione (78). Non bisogna però dimenticare che se Dio è il padrone degli elementi, anche il diavolo, in una certa maniera, lo è. Quando le fiamme sembrano risparmiare un eretico messo al rogo, Dio non sembra piú intervenire (78 bis).

(75 bis) Ordàlia è un termine sorto nel Medio Evo europeo per indicare il « giudizio di Dio » richiesto in vertenze giuridiche che non si potevano o non si volevano regolare con mezzi umani. Consisteva in determinate prove, il cui esito si accettava come diretta manifestazione della volontà divina (N.d.C.).

(76) Vedi Alberto d'Aix, *Liber christianae expeditionis*, in *Recueil des Croisades*, t. IV, pagg. 378 e segg.

(77) Vedi l'eccellente articolo di Paul Rousset, *La croyance en la justice immanente à l'époque féodale*, in *Le Moyen Age*, 3-4, 1948, pagg. 225-248.

(78) Paul Rousset, *La croyance* cit., pag. 240.

(78 bis) Sull'argomento sono fondamentali per le diverse prospettive che aprono: Jurgis Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico*, Adelphi, Milano, 1973; Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 1983; Claude Kappler, *Demoni, mostri e meraviglie alla fine del Medioevo*, Sansoni, Firenze, 1983 (N.d.C.).

8. *Prospettive escatologiche*

La tradizione profetica medievale ha ereditato dagli ebrei e dai cristiani dei primi secoli una dottrina escatologica, che però non è di origine giudaica. Verso l'anno 200, durante la crisi religiosa attraversata da una gran parte del giudaismo, sorge una nuova fede, illustrata dalla letteratura apocalittica. Quest'ultima si distingue dalla letteratura profetica, e non è soltanto di origine giudaica poiché appartiene ad un giudaismo paganizzato dalla mitologia iranico-babilonese. Influenzata dal simbolismo ellenico, questa letteratura ha subíto la modalità delle visioni iraniche. Mentre il profeta parlava in stato di veglia, la profezia apocalittica si colloca di solito nell'ambito del meraviglioso: sogni, viaggi nell'Aldilà, incontri tra angelo e veggente, con quest'ultimo che riceve sotto dettatura la rivelazione fattagli. I libri di Enoch comportano discussioni astronomiche, calcoli di calendario, e nozioni precise sulla cosmologia, la geografia, la botanica. Altrettanto frequenti sono i riferimenti che riguardano la medicina, cosí come quelli concernenti la magia e la demonologia (79).

Dobbiamo a Paul Alphandéry un articolo di estrema importanza su *Le messianisme médiéval latin, XI et XII siècles* (80). Vi si esaminano documenti del tempo delle Crociate con riferimento ad elementi mitici e rituali concernenti l'escatologia medievale. Sul piano del messianesimo si distinguono due vie. Alla prima si ricollegano i testi sibillini, scaturiti dal sibillismo greco-giudaico; essa riguarda principalmente il tema del « re degli ultimi giorni ». Qui il *millenium* (80 bis) è raffigurato dalla *unitas romana*. Il secondo movimento si collega all'*Apocalisse* giovannea (81).

Cristo appare spesso sotto le spoglie di un guerriero, distinto quindi dal Cristo-giudice della seconda resurrezione. P. Alphandéry fa osservare come la messianizzazione si operi, nell'XI e nel XII secolo, per mezzo della « identificazione dell'eroe con il Cristo escatologico » (82). Si può parlare, con ciò, di una trasposizione della parusia (82 bis) divina in storia umana. Non ci si deve dimenticare

(79) Cfr. su questa questione G. Hoelscher, *Problèmes de la litérature apocalyptique juive*, in *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse*, 1929, II, pagg. 101 e segg. Vedi, in particolare, pagg. 101-105.
(80) *Bulletin de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*, Sezione delle Scienze Religiose, Parigi, 912, pagg. 1-20.
(80 bis) *Millenium* è il Regno di mille anni atteso appunto dai millenaristi (N.d.C.).
(81) Paul Alphandéry, *Le messianisme* cit., pagg. 13-14.
(82) Paul Alphandéry, *Le messianisme* cit., pag. 28.
(82 bis) Nel platonismo, la parola indica la « presenza » dell'idea nella realtà sensibile. San Paolo (e molti dopo di lui) usa il termine per indicare la venuta di Cristo alla fine dei tempi per instaurare il Regno di Dio (N.d.C.).

del fatto che il cristiano attende la seconda venuta di Cristo che metterà fine alla storia.

Il pensiero apocalittico romanico, nutrito di angosce sociali e della paura di fronte alle guerre, alle epidemie ed alle carestie, si manifesta in modo sporadico. Formulato da letterati, esso rimane sempre latente nell'anima popolare. Basta un cataclisma o la visione improvvisa di una sciagura per ridestarlo. Nella misura in cui la Chiesa si consolida nel tempo, essa respinge le fantasie e le immaginazioni ispiratrici di un disordine sociale. Quando essa diviene potente e prospera, il tema dell'Apocalisse tende ad essere interpretato come un'allegoria spirituale.

Nel III secolo Origene aveva tentato di screditare le dottrine chiliastiche (82 ter), avvertendo che l'evento atteso con ansia e talora con impazienza non doveva situarsi nel tempo e nello spazio, ma nell'anima dei fedeli. Sant'Agostino, nel V secolo, si pronuncia in favore di questa nuova prospettiva. Il paradosso non viene mai interamente superato: la difficoltà era di comportarsi come un cittadino di Dio in un mondo provvisorio e di vivere come se si fosse di passaggio. Tuttavia il pensiero dell'Apocalisse sopravvive e scaturisce spontaneamente ogniqualvolta viene data l'occasione di manifestarsi.

Non appena sembra prodursi una rottura nel tempo, si scoprono i segni premonitori della fine del mondo. Cosí gli ultimi anni dell'XI secolo furono particolarmente duri nel Nord della Francia e nella parte occidentale della Germania. Le calamità si succedevano: inondazioni, siccità, carestie. Una forma maligna di peste decimò città e villaggi. Il monaco e storico Glaber, il cui genio apocalittico appare dotato di una dimensione incomparabile, fa coincidere il millenario della morte di Cristo con il 1033. Negli anni che precedettero questo anniversario sarebbero morti numerosi uomini illustri, quali il Papa Benedetto VIII, Roberto Re di Francia, Fulberto di Chartres e Guglielmo abate di Sainte-Bénigne a Digione. Glaber fa un quadro impressionante delle sventure dell'epoca, che si estesero dapprima ai Paesi dell'Oriente per imperversare poi nelle Gallie ed in Inghilterra. Le popolazioni si trovarono in preda ad uno stato tale di privazione che, dopo aver mangiato « le bestie e gli uccelli » e quindi « le radici delle foreste e le erbe dei fiumi », passarono a « divorare la carne umana ». Bambini furono uccisi e fatti a pezzi; al mercato di Tournus un uomo venderà della carne umana cotta. Ri-

(82 ter) Sta per millenaristiche: le dottrine che attendevano la fine del mondo e la ricomparsa di Cristo per l'Anno Mille (N.d.C.).

conosciuto colpevole di un simile misfatto, sarà arrestato e bruciato (83).

Malgrado tante calamità la fine del mondo non avvenne. Fu cosí che si moltiplicarono i gruppi salvifici. Il mito del millenarismo in veste rivoluzionaria si manifestò poco alla volta tra i diseredati. Le superstizioni di ordine escatologico assunsero varie forme rispetto al millennio indicante l'anniversario della morte di Cristo. Nell'anima popolare il cataclisma era soltanto respinto, restando sempre nell'ambito del possibile.

Le visioni e le profezie appaiono molto vicine ai sogni apocalittici (84). Santa Ildegarda, la grande visionaria profetica del XII secolo, esercita una profonda influenza, lanciando avvertimenti a papi (Eugenio III, Anastasio VI, Adriano IV, Alessandro II), a vescovi, abati e imperatori (Corrado, Federico Barbarossa). Eugenio III, essendo fuggito da Roma al tempo delle sedizioni romane e percorrendo i paesi renani, sente parlare a Treviri della monaca visionaria. Si farà rimettere la relazione delle visioni e approverà il ministero profetico dell'eminente monaca. Grazie a questa sanzione pontificia, i profeti medievali si rifaranno a Ildegarda. Elisabetta di Schönau unirà la profezia alla rivelazione ed alla liturgia. Le sue parole sono talvolta inserite negli offici liturgici del monastero. La fama di Gioacchino da Fiore sarà ancora piú clamorosa. Il frate calabrese trae la sua esegesi dai Libri Sacri. La sua interpretazione è comunque personale. Egli divide la storia umana e divina in tre età: l'antica alleanza corrisponde al Padre, la nuova al Figlio; una cerchia ristretta di uomini di spirito eletto ai confini del tempo dipenderà dallo Spirito. Lucio III e Urbano III incaricheranno Gioacchino da Fiore d'interpretare le Scritture e pertanto anch'egli si vedrà incaricato dalla Chiesa di una missione, di un mandato. Il pensiero di Gioacchino da Fiore sarà ripreso nel XIII secolo da un gruppo di francescani esaltati, da eretici e da visionari politici.

Questo spirito profetico cosí vivo nel XII secolo va compreso nel suo esatto significato. La profezia può annunciare avvenimenti futuri, ma conviene soprattutto concepirla come una comprensione piú profonda della realtà spirituale. Secondo Abelardo, il carisma profetico indica la *gratia interpretandi, id est exponendi verba divina* (85).

(83) Raoul GLABER, *Historiae* cit., pagg. 99-101.

(84) Vedi, per questa questione, l'articolo postumo di Paul ALPHANDÉRY, *Prophètes et ministère prophétique dans le Moyen Age latin*, in *Revue d'histoire de la philosophie religieuse*, 1932, pagg. 334 e segg., dal quale prendiamo ispirazione in queste pagine.

(85) *Commento sull'Epistola di San Paolo ai Romani*, Libro IV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 178, c. 939 C.

Cosí, il profeta è divenuto l'*explanator*, l'interprete della Sacra Scrittura (86). Nella prima visione dello *Scivias* (86 bis), Ildegarda sente la voce di Dio che le dice: « Apri la chiusura dei misteri ». Gioacchino da Fiore userà un identico linguaggio nello scrivere: « Dio che un tempo ha accordato ai profeti lo spirito profetico, ha dato a me lo spirito di intelligenza ». Questo spirito di intelligenza comporta al tempo stesso un dono e un ministero carismatico. Piú tardi Brigida di Svezia dirà: « Penetrare i segreti celesti ». Nel XIII e nel XIV secolo il profetismo si manifesterà sotto una nuova forma: i profeti e le profetesse saranno legati alle città, alle nazioni; a poco a poco si creeranno delle fratture in seno ad un ordine religioso o ad una chiesa nazionale. Rosa da Viterbo, Tommaso, Angela da Foligno, Margherita da Cortona ne saranno degli esempi. La missione di Roberto di Uzès, tanto breve quanto straordinaria, comporterà un'immaginazione incomparabile.

Questo profetismo non è senza relazione con le prospettive escatologiche. Le visioni si concludono il piú sovente con imprecazioni indirizzate a coloro che tenteranno di falsificarle; il tono somiglia a quello usato nelle apocalissi. Si prepara il ritorno di Cristo e tutto si dispone per il suo avvento. Troviamo questo significato in modo ancora piú esplicito nella parola di Geltrude di Hackeborn, nel XIII secolo: « Poni — le disse il Signore — poni le mie ricchezze in banca affinché io, al mio ritorno, ne ottenga gli interessi ». Tuttavia i visionari sono prudenti e non danno alcuna precisazione rigorosa sulla data relativa alla fine dei tempi.

Paul Alphandéry nota la debolezza del contenuto dottrinale della letteratura profetica medievale, almeno di quella cui il papato ha dato sanzione (87). Gli eterodossi saranno, al tempo stesso, piú incisivi e piú originali. Tutti i visionari denunciano la decadenza religiosa e lanciano appelli in favore della penitenza. In tutti si ritrovano le stesse osservazioni sul disordine sociale, la mancanza di vita spirituale in certi preti, l'ignoranza religiosa della società laica. I loro accenti richiamano, a questo riguardo, quelli dei profeti d'Israele. Gli uni e gli altri hanno potenti personalità e s'impongono per il loro temperamento e le loro visioni. Il profetismo medievale si pre-

(86) Cfr. P. ALPHANDÉRY, *La glossolalie dans le prophétisme médiéval latin*, in *Revue d'histoire des religions*, t. 52, 1931, pag. 419.

(86 bis) Il *Liber Scivias* (da *sci vias lucis* o *domini*), la prima delle tre raccolte di visioni di Ildegarda (N.d.C.).

(87) P. ALPHANDÉRY, *La glossolalie dans le prophétisme médiéval latin* cit., pag. 351.

senta anzitutto come un mezzo « eccezionale » di edificazione. Le voci profetiche richiamano cosí la tragedia dell'esistenza umana che non risponde al suo destino. La loro veemenza impaurisce papi, re e predicatori.

PARTE SECONDA

LA VIA REGALE DEL SIMBOLO

Capitolo I

I GRADI DELL'ASCESA

Gli uomini sono diversi a seconda del livello sul quale si situano. Gli scrittori del XII secolo, che avevano il senso della gerarchia, hanno avuto al riguardo una visione particolarmente acuta.

San Bernardo impiega volentieri l'espressione « uomo carnale » e Guglielmo di Saint-Thierry quella di « stato animale » per indicare l'uomo che non va oltre il piano fisico. L'uomo nel quale si è acceso lo spirito è chiamato da San Bernardo « uomo spirituale » e Guglielmo lo colloca in quello che egli chiama lo « stato spirituale ». « Dio è spirito », scrive Bernardo di Chiaravalle, « e coloro che lo cercano devono camminare e vivere secondo lo spirito » (1). Vivere secondo lo spirito coincide con la via reale.

I termini « uomo carnale » e « uomo spirituale », presi da San Giovanni e da San Paolo, possono provocare in noi un senso di fastidio, dato che sembrano implicare un'ostilità nei confronti della carne. Tale atteggiamento sarebbe sbagliato. La carne non è cattiva, rappresenta soltanto una limitazione. Considerata nel suo ordine naturale, essa ha ricevuto la promessa della trasfigurazione. Quest'ultima non si realizza necessariamente soltanto dopo la morte, ma si attua durante l'esistenza. Tuttavia, le parole « carnale » e « spirituale » appaiono cariche di ambiguità e si prestano, pertanto, a false interpretazioni. Si noti anche come le espressioni « uomo terrestre » e « uomo celeste » siano vaghe ed implichino una nozione religiosa che le definizioni di uomo esteriore o interiore non contengono, allo stesso modo in cui i simboli sfuggono di per sé a categorie religiose. Le religioni sono altrettanti percorsi progressivi, ma pos-

(1) *Sermone XXXV, 1, sul Cantico dei Cantici*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 962 C; ediz. a cura di M.M. Davy, cit., pag. 37.

sono mantenersi su un piano puramente carnale, esteriore, temporale e terrestre.

I termini « immaturità » e « maturità » corrispondono meglio al nostro intendimento ed ancor piú le parole « schiavo » e « uomo libero », libero avendo qui il significato di liberato. Essendo l'esperienza spirituale un'esperienza liberatrice (2), essa può attuarsi soltanto nell'uomo spirituale.

In effetti, tutte queste distinzioni si riconducono a due sole: quella che vi è prima della maturità, vale a dire le differenti tappe della maturazione e la maturazione stessa; la maturità corrisponde all'oro, mentre le tappe che la precedono indicano i diversi processi di fusione. La maturazione è una purificazione, un progresso in via di compimento; il processo avviene andando dal non autentico all'autentico. L'amore puro è in accordo con la natura, allo stesso modo in cui il colore dell'oro coincide con la vera natura dell'oro. L'antitesi carne-spirito comporta un dinamismo che determina la vocazione dell'uomo.

L'uomo spirituale è un testimone dell'Assoluto. Quest'ultima espressione, usata da Kierkegaard, è qui estremamente significativa, poiché è nel dominio dell'Assoluto e di lui solo, che si afferma il vero linguaggio dei simboli. Al di fuori dell'assoluto, esso è privo di contenuto. Quando uomini privi del senso dell'Assoluto utilizzano i simboli, non si ha nient'altro che logomachia. Allo stesso modo che un teologo può essere ateo ed esprimersi su Dio. Nell'uno e nell'altro caso, il linguaggio non è che vaniloquio e non diviene mai verbo creatore. Non è affatto il risultato di un dialogo nel quale si trova impegnata l'esistenza: è per questo che esso non potrebbe convincere. La difficoltà sta nel fatto che noi ci pronunciamo su tutto senza peraltro sapere di che cosa parliamo.

Si potrebbe obiettare che i simboli arcaici non comportano alcun carattere riguardante l'Assoluto. Ciò sarebbe un errore. Nessuna tradizione, nessuna religione — fosse pure quella cristiana — ne possiede il monopolio. Quanto piú le religioni sono antiche, tanto piú esse presentano un carattere simbolico percettibile. Questo non significa però che tali simboli appartengano ad un livello spirituale. Nel XII secolo il cristianesimo non ha ancora subíto la seduzione delle forme socializzate, potremmo dire laicizzate: è il sacro che rimane eminentemente vivo e si manifesta per tutta l'esistenza.

(2) Vedi, a questo riguardo, Roger Godel, *L'expérience libératrice*, Parigi, 1952.

1. *L'uomo carnale e l'uomo spirituale*

L'uomo carnale e l'uomo spirituale si mantengono dunque su due piani differenti. Il primo, finché non si produca in lui un'apertura verso lo spirituale, appartiene al tempo; egli passa... San Bernardo dirà che l'uomo legato unicamente ai beni terrestri è simile agli animali: « Nasce, vive e muore alla loro maniera » (3). In un altro testo (4), lo stesso autore pone questo uomo al di sotto degli animali, il che è piú giusto perché l'animale conserva il suo orientamento e risponde alla funzione, mentre l'uomo sviato dal proprio destino si trova costretto in una strada senza uscita.

L'uomo spirituale si colloca in un mondo del tutto diverso da quello al quale è legato l'uomo carnale. È provvisto di sensi interiori, possiede un altro linguaggio ed è sulla via di realizzare la perfetta rassomiglianza dell'immagine che porta in sé. Svincolato dal tempo, aperto all'eternità, il suo corpo, la sua anima, il suo spirito partecipano già alla gloria della resurrezione.

Per comprendere questa distinzione fondamentale basta rifarsi a Pascal, il cui pensiero ci è senza dubbio piú familiare di quello dell'epoca medievale. È necessario allora ricordarsi dell'ordine del mondo e di quello della carità, o ancora del divertimento pascaliano che corrisponde all'uomo carnale, mentre l'uomo spirituale s'inscrive nell'ordine della carità.

Il carnale, l'esteriorità si riferiscono ad una natura sviata e disorientata. Lo spirituale, l'interiorità appartengono ad una natura ordinata. L'orientamento dell'essere ha una grande importanza, dato che la conversione non è altro che un giusto indirizzo. L'uomo carnale è isolato. È a lui che si applica il *vae soli* della Scrittura (*Eccl.*, IV, 10). Sprovvisto di comunicazione e di comunione, egli non partecipa alla vita degli uomini se non in modo del tutto esteriore. Privo di veri rapporti con se stesso e, di conseguenza, con il cosmo, eccolo trascinato nel turbine del tempo e nei giuochi della storia.

È vero che anche l'uomo spirituale appartiene alla storia, ma va al di là di essa, giacché dipende da altre leggi. Integrato nel cosmo, apre corpo, anima e spirito all'avvento del regno di Dio, cioè alla trasformazione del mondo. Altri traggono beneficio della maturazione avvenuta interiormente. Uomo di luce, egli diffonde la chiarità che emana dal suo essere. Tuttavia, la sua esperienza non

(3) *Sermone LXXXII, 5, sul Cantico dei Cantici*, cit., c. 1180; M.M. Davy, *Saint Bernard, textes et études*, Parigi, 1945, t. II, pag. 149.

(4) *Sermone XXXV sul Cantico dei Cantici*, c. 965 A; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. I, pag. 39.

è comunicabile nella totalità, lui solo ne è la sede ed in questo sta il suo segreto. Per render conto di tale esperienza ineffabile egli ricorre ai simboli. Cosí il saggio racconta ai suoi ascoltatori delle storie, degli aneddoti che sembrano inverosimili. In effetti lo sono, dato che non è la lettera che bisogna cogliere, ma lo spirito. Il mistico evoca sogni, presenta immagini, crea contatti, instaura rapporti. Nell'uno e nell'altro caso tutte le creature sono provviste di un linguaggio: gli uccelli parlano, gli animali selvaggi cercano protezione presso l'uomo in cui alita lo spirito.

Una volta che Dio è nato nell'uomo e l'uomo in Dio, si crea ben presto un dialogo tra quest'uomo rinato ed il cosmo. Non vi è piú isolamento: tra lui e tutto quanto è vivo si stabilisce una parentela profonda, una simpatia (nel senso di *sympatheia*). Vi sono meno differenze tra quelli che si chiamano comunemente i vivi e i morti che tra l'uomo carnale e l'uomo spirituale. La morte non crea una rottura: non si tratta di evocare i morti alla maniera di Saul che fa « risalire » Samuele dalla pitonessa di Endor (*Samuele*, XXVIII, 11). L'uomo spirituale è già impegnato nell'Aldilà della morte terrestre, dato che le sue radici non appartengono piú al mondo transeunte, ma si trovano inserite nel mondo celeste. In questa maniera si delinea — dirà Guglielmo di Saint-Thierry — la gloria futura del suo corpo (5). Perciò un uomo simile è rivolto verso il tempo a venire, cioè verso quanto rientra nell'escatologia.

Questo ingresso nell'eternità e questa sorta di uscita dall'effimero, provocano in lui una gioia, un entusiasmo, uno stato di giubilo, un'eterna gioventú. La vecchiaia non tocca l'uomo interiore, la maturità coincide con un completamento e non con un invecchiamento. Ritroviamo questa freschezza nell'impiego dei simboli e delle immagini: è in tal modo che gli aneddoti, i sogni, il senso del meraviglioso, ai quali abbiamo già fatto allusione (6) e che appaiono ridicoli all'uomo carnale, sono per l'uomo spirituale carichi di significato.

L'uomo spirituale non disprezza niente. Questo lo si vede in San Bernardo, la cui vita fu estremamente attiva, per quanto il primato sia stato sempre dato alla contemplazione, al dialogo intimo. Il santo dirà che è necessario « interrompere i dolci baci per allattare » (7), vale a dire che conviene lasciare la vita contemplativa per dedicarsi ad insegnare agli altri.

(5) Cfr. *De natura et dignitate amoris*, ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1953, n. 51, pag. 135.

(6) Cfr. *infra*, pagg. 61 e segg.

(7) *Sermone XLI, 6, sul Cantico dei Cantici*, cit., c. 987 A; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. II, pag. 57.

La trasfigurazione dell'uomo genera un mondo libero e trasfigurato. La libertà dei figli di Dio, della quale parla San Paolo (*Rom.*, VII, 21), è propria dell'uomo interiore. A rischio di ripeterci, va detto ancora una volta che l'uomo carnale e l'uomo spirituale non sono retti dalle stesse leggi; l'uomo spirituale va al di là di tutti i dualismi, che si tratti del bene e del male, dello spirito e della carne, delle tenebre e della luce; la trasfigurazione che egli opera inaugura un mondo nuovo: quello dell'età dell'oro, della maturità. Le tenebre cessano di essere oscure.

Si è parlato della trasformazione del cosmo grazie all'uomo spirituale. Intervengono però altri elementi. Se l'uomo spirituale non ha piú lo stesso volto dell'uomo carnale, il Dio dell'uomo spirituale è rigorosamente diverso dal Dio dell'uomo carnale. Per l'uomo carnale, Dio è una sorta di Cesare, vale a dire di signore, di banchiere: egli è provvisto di forza e di potenza. Per l'uomo spirituale Dio è Amore, e perciò quanto vi è di piú sconosciuto nella sua realtà profonda. Dio è paragonabile ad un mendicante, al piú ignorato, abbandonato, debole. Come si vedrà, Dio è l'Amante e l'uomo è l'Amato. Tra Amante e Amato s'instaura un'unione indefettibile. Gli amori dell'uomo carnale sono fragili ed illusori, mentre nell'ordine spirituale l'Amato, trasformandosi nell'Amante, diviene egli stesso Amore. Cessa di essere l'Amato per diventare Amore.

Da qui una nuova prospettiva, una nuova Visione, il nuovo linguaggio dell'Amato divenuto, per grazia, quello che Dio è per natura, secondo l'espressione usata da Guglielmo di Saint-Thierry (8).

Per l'uomo carnale il linguaggio dell'uomo spirituale è senza contenuto e gli sembra insipido. Non soltanto egli si tiene lontano dall'uomo spirituale, ma lo disapprova e lo giudica illuminato o folle, avendo per lui questi due termini lo stesso significato. La sua pesantezza, i pesi e le misure di cui egli fa uso gli impediscono di comprendere il tesoro dell'uomo di luce; i loro sentieri sono diversi ed è per questo motivo che egli non lo incontra mai, dato che non sarebbe capace di riconoscerlo. Gli uomini spirituali si ritrovano tra loro, come uccelli selvatici appartenenti alla stessa razza. Il loro canto è identico e simili sono i simboli che essi presentano, e ciò malgrado la loro origine. Contenenti uguali hanno identici contenuti. È questo il motivo per cui gli uomini spirituali hanno lo stesso linguaggio e descrivono le stesse immagini indipendentemente dalle epoche, dalle razze, dalle religioni, non potendo l'unità realizzarsi che al culmine dell'Essere, vale a dire alla vetta che tro-

(8) Cfr. *Un traité sur la vie solitaire: Epistola ad Fratres de Monte-Dei*, ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1946, n. 108.

va al di là delle opposizioni e dei dualismi. Al contrario, l'uomo carnale è posseduto dalle divisioni, dai contrari, dagli scontri, dal settarismo. L'uomo carnale brucia colui che non la pensa come lui, e tenta cosí di distruggerlo. Anche l'uomo spirituale brucia, ma il fuoco che egli comunica viene da lui stesso, è la trasmutazione, la trasfigurazione: non mira ad annientare, ma a trasformare.

Da ciò si vede come il carnale e lo spirituale fossero all'epoca romanica, come d'altronde in tutti i tempi, fra loro commisti: i massacri degli ebrei, dei musulmani, degli eretici vengono da uomini in cui lo spirito non è ancora nato. L'Inquisizione è scandalosa e irritante soltanto nella misura in cui si è portati a pensare che gli uomini di Chiesa, i monaci, siano necessariamente degli uomini spirituali. Quando si riconosca che si tratta di una violenza esercitata da uomini carnali, esteriori, terrestri, non ci si stupisce piú, pur contristandoci di un simile errore.

Tale distinzione appare sempre necessaria. Il pensiero medievale non è esente da falsi, da mascheramenti, da travestimenti e, per usare il linguaggio di San Bernardo, da amori adulteri.

2. *I gradi dell'amore*

San Bernardo propone quattro gradi progressivi dell'amore nel cuore dell'uomo. Dio non interviene che a partire dal secondo grado (9).

In primo luogo, l'uomo ama se stesso e per se stesso, come dirà San Bernardo riferendosi ad un testo di San Paolo, « nessuno ha in odio la propria carne » (*Efes.*, V, 29). In rapporto agli altri amori esiste dunque una priorità nel tempo dell'amore carnale. Se questo amore si muove entro limiti normali, esso è giusto, ma corre il rischio di estendersi oltre misura. Oltrepassando i limiti della « necessità », esso deborda e diviene curiosità, cupidigia, desiderio di possesso. Tuttavia, un amore del genere può divenire fraterno e dividere con gli altri, se non il necessario, almeno il superfluo. L'amore del prossimo — secondo Bernardo — non trova la sua perfezione se non nella misura in cui Dio interviene.

Nel secondo grado l'uomo ama Dio, ma non l'ama per lui stesso e perciò il santo chiama questo l'amore del mercenario che si aspetta profitti e vantaggi dal suo Dio. Come lo schiavo, egli ha paura del padrone e gli obbedisce soltanto per timore dei castighi:

(9) Vedi a questo proposito il *De diligendo Deo*, cap. VIII e IX. Cfr. anche la *Epistola ad Fratres de Monte-Dei*.

ama il prossimo, ma pretende di essere ricambiato del suo amore.

Con il terzo grado, Dio si fa conoscere e per questo è amato. Egli non è piú considerato come benefattore, ma si manifesta sotto l'aspetto del Bene e della Bellezza. Un amore del genere è simile a quello di un figlio e l'amore del prossimo assume per questo una nuova dimensione. Tuttavia l'amore di un figlio non è completamente disinteressato perché conta sull'eredità del padre.

Il quarto grado è simile ad una montagna molto elevata che l'uomo ascende. L'anima si armonizza con la Volontà di Dio e la compie. Per rapidi istanti è ammessa all'intimità di colui che ama. Deificata, essa diviene simile a Dio, pur rimanendone distinta. Questo quarto grado si delinea nel tempo, ma avrà il suo compimento soltanto nella beatitudine. Un testo di San Bernardo riassume questi diversi gradi: « Il Servo teme il volto del Signore; il mercenario spera nella mano del Signore; il discepolo presta l'orecchio alle parole del maestro; il figlio onora suo padre. Quanto a colei che domanda un bacio, essa ama » (10). Questo quarto grado indica l'anima divenuta sposa del Verbo. L'amore di Dio — con la mediazione dello Spirito Santo — sopravviene nel cuore dell'uomo liberato, vuoto di amori estranei, per orientarlo interamente verso Dio. L'uomo riacquista la somiglianza perduta a causa del peccato originale ed acquista quella che Guglielmo di Saint-Thierry chiama la terza somiglianza con Dio. Lo Spirito Santo, che unisce nella Trinità l'amore del Padre e quello del Figlio, è dato all'uomo affinché questi ami Dio come Dio si ama (11).

A ciascuno di questi gradi corrisponde un amore ed un tipo di conoscenza. L'*affectio* opera un'ascesa progressiva che va dall'*affectus carnalis* all'*affectus spiritualis*. Non dimentichiamo che nel XII secolo la natura include la nozione di grazia in quanto l'anima si è deformata, ha perduto cioè la somiglianza con il suo modello, dato che ama se stessa prima di amare Dio. San Bernardo può cosí parlare del ritorno dell'amore verso la sua fonte (12); questo ritorno non è altro che una riconciliazione della carne con lo spirito (13), un movimento verso Dio il cui amore precede quello dell'uomo. Dio ama l'uomo prima di essere amato da lui.

(10) Sull'amore del mercenario, dello schiavo e del figlio, cfr. CASSIANO, *Collatio*, XI, VII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 49, c. 853 A.

(11) Vedi a questo proposito M.M. DAVY, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint-Thierry*, Parigi, 1954, pagg. 159-161 e segg.

(12) *Sermone VII, 2, sul Cantico dei Cantici*, cit., c. 807 B; M.M. DAVY, *Saint Bernard* cit., t. I, pag. 373.

(13) *De Consideratione*, Libro V, c. 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 788 D.

3. *I sensi esteriori e interiori*

Il quarto grado dell'amore comporta la messa in moto dei sensi interiori ed il superamento di quelli esteriori che erano i soli a manifestarsi nei gradi precedenti.

Commentando il testo di Giovanni relativo all'apparizione di Cristo a Maria Maddalena (*Giov.*, XX, 17), San Bernardo interpreta il *noli me tangere* affermando che i sensi esteriori sono insufficienti in quanto rischiano d'indurre in errore. Di conseguenza conviene fare appello ai sensi dello spirito, « alle mani della fede (*manu fidei*), alle dita del desiderio (*desiderii digito*), agli occhi dello spirito (*oculo mentis*) » (14). È inutile tentare di percepire con i sensi esteriori ciò che normalmente sfugge loro. « Perché interrogare l'occhio su quello che non lo concerne? Perché la mano vorrebbe esplorare quello che non saprebbe toccare? », scrive Bernardo. (15). L'anima-sposa non può prendere contatto con Cristo se non nella misura in cui essa lo consideri nella sua divinità. « Perché vuoi toccarmi nella mia bruttezza? Tu non puoi farlo se non nella mia bellezza... tu mi toccherai nella misura della tua bellezza... ». Tale è il linguaggio che Bernardo presta allo Sposo nei confronti della Sposa. Cosí l'anima distoglie la sua attenzione dalle realtà corporali per fissarsi nella contemplazione delle realtà spirituali.

Cosí gli occhi dello spirito sono paragonati a degli occhi di colomba; essi indicano lo sguardo spirituale. Si tratta allora di una visione in spirito. L'esperienza non è piú legata ai sensi, ma diventa un'esperienza spirituale (16). Non appena l'uomo va oltre i sensi esteriori, ecco che diviene libero: essere libero vuol dire diventare spirituale. Troviamo lo stesso linguaggio in Guglielmo di Saint-Thierry. La meditazione sull'Umanità di Cristo si addice ai bottegai, ma quel che soprattutto importa è che dall'umanità di Cristo si proceda poi verso la sua divinità (17).

Guglielmo di Saint-Thierry e San Bernardo vogliono condurre i loro ascoltatori verso la conoscenza e l'amore spirituali; nella misura in cui essi restano carnali, il loro cammino si rallenta e perdono tempo. Penetrare nella via spirituale è giungere all'ultima realtà. Questo grado non è però raggiunto in modo stabile: l'uomo ritorna spesso, per alcuni istanti, alla conoscenza ed all'amore carnali, ma il desiderio della sua anima lo porta oltre, dacché egli abbia subíto la seduzione spirituale (18).

Cosí l'uomo soggiorna successivamente in quello che San Bernardo — ispirandosi al testo del *Cantico* — chiama il rientro in se stesso, la cantina, la camera nuziale. A seconda del luogo in cui l'uomo si trova, il Verbo che lo visita prende volti differenti per essere riconosciuto. Egli è volta a volta il viaggiatore, il padre di famiglia, o l'amico. Quando si sente amato ardentemente, allora si presenta come Sposo.

I nostri autori romanici, specialmente quelli della scuola cistercense, che sul piano del pensiero mistico non sarà mai superata, diffidano dei sensi esterni, essendo essi fonte d'illusione e di errore (19).

Il sensibile ha il suo posto: conviene tuttavia andare oltre, passando dalla conoscenza sensibile alla scienza razionale, prima di arrivare all'illuminazione divina. Ritroviamo queste tre tappe, per esempio, in Guglielmo di Saint-Thierry nella sua lettera ai frati di Mont-Dieu, destinata a dei novizi certosini. Alla conoscenza sensibile corrisponde lo stato animale ed alla conoscenza per mezzo della riflessione lo stato razionale; infine, nello stato spirituale, i sensi interiori s'illuminano. È perciò che — dirà egli — « i sensi esterni non devono essere dei padroni, ma soltanto servitori » (20). Questi sensi esterni sono simili ai rettili perché si muovono strisciando sulla terra, o alle bestie da soma (21).

I vani pensieri nati dalla curiosità e dalla vanità sono — per Aelred di Rievaulx — simili ad una folla brulicante e per San Bernardo ad una parentela che tiene prigionieri; Isacco della Stella propone l'immagine del filo che si cerca di assottigliare inumidendolo per farlo entrare nella cruna di un ago. È troppo spesso? Invano si cercherà di farlo entrare. In tal modo l'anima deve affinarsi per potersi fissare nella saggezza. Comunque l'uomo resta il piú delle volte il giocattolo delle immagini accumulate dalla conoscenza sensibile; queste ultime lo perseguitano e quando l'anima tenta di staccarsene, egli ne percepisce ancora per lungo tempo l'eco. « Deporre

(14) *Sermone XXVIII, 10, sul Cantico dei Cantici*, cit., c. 807 B; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. I, pag. 373.

(15) *Sermone XXVIII* cit., 925 A.

(16) *Sermone XXVIII* cit., c. 1003.

(17) *Epistola ad Fratres de Monte-Dei*, I, XIV, 43, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 336; ediz. a cura di M.M. Davy, cit., n. 73.

(18) Su questi due modi di conoscenza, vedi l'articolo di J.M. Dechanet, *Le mystère du Salut, la christologie de Saint Bernard*, in *Saint Bernard théologien* cit., pagg. 78-91.

(19) Vedi a questo proposito, R. Robert Thomas, *Spiritualité cistercienne*, Collection « Pain de Cîteaux », pagg. 102 e segg.

(20) In J.P. Migne, *Patrologia Latina* cit., c. 330 B; ediz. a cura di M.M. Davy, n. 61.

(21) *Meditationes*, IV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 217 A; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1934, pag. 105.

i propri bagagli » per correre piú rapidamente esige, secondo Guglielmo di Saint-Thierry, che ci si diriga dai sensi esterni verso quelli interni.

Se i sensi interni raccolgono ed unificano, i sensi esterni disperdono ed assorbono l'attenzione. L'Amato, secondo Guglielmo di Saint-Thierry, liberandosi dal sensibile, passa dalle immaginazioni materiali alla rivelazione dei segreti divini; vi è dunque un movimento dal corporale allo spirituale e dallo spirituale al divino (22). La « considerazione » si esilia nella misura in cui essa rimane insediata nell'esteriorità (23): espandersi, esteriorizzarsi — dirà San Bernardo — è pascolare i propri capretti (cfr. *Can.*, I, 8), vale a dire i propri sensi esteriori.

Tutto comincia con la carne e deve pervenire allo spirituale. Il Verbo si è fatto carne al fine di condurre gli uomini sulla via dello spirito. Ritroviamo qui, del resto, l'eco dell'insegnamento del Nuovo Testamento e, in particolare, di San Paolo (*Gal.*, V, 17; *Cor.*, II, 12 e segg.).

4. *L'incontro dell'uomo con Dio* (24)

L'unione tra l'uomo e Dio si basa su quello che vi è di comune tra essi, cioè lo spirito. Una fusione totale esigerebbe degli esseri interamente spirituali, dato che la materia separa e crea l'incomunicabilità. Gli animali implicano un certo *spiritus* strettamente dipendente dal corpo. Gli angeli — secondo San Bernardo — possono o non possono avere un corpo; il loro spirito non lo richiede. Quanto all'uomo, egli è dotato di uno spirito il quale, pur esigendo la presenza di un corpo, non gli è asservito; e questo è il motivo per cui lo spirito sopravvive alla morte corporale. Inoltre lo spirito dell'uomo è debole e non può divenire attivo se non facendo ricorso a numerosi elementi. L'unione di Dio e dell'uomo si presenta dunque cosí: da un lato lo spirituale assoluto, dall'altro lo spirituale relativo.

Ora, questo spirituale relativo incontra una difficoltà nei confronti della sua unione con Dio: la materia impone una dissociazione. Il corpo, allora, ostacola o impedisce del tutto l'unione dell'anima, spirito-corpo, con Dio spirito?

(22) Vedi a questo proposito *De la nature et de la dignité de l'amour*, ediz. a cura di M.M. Davy, cit., n. 52, pag. 1735.
(23) Cfr. San Bernardo, *De Consideratione*, Libro V., cit., in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 787; *Sermo de diversis*, XXVIII, 5.
(24) Riprendiamo qui un brano della nostra introduzione a *Saint Bernard* cit., t. I, pagg. 113 e segg.

Questo corpo-materia costituisce un muro, è lui che fa dell'uomo un solitario, è l'ostacolo-barriera, la limitazione. Esso è generatore di costrizione e di resistenza. Rimane tuttavia il fatto che la perfezione dello spirito umano nell'esercizio delle sue attività piú elevate richiede l'uso del corpo. Questo corpo complica i rapporti dello spirito-corpo con lo Spirito. È una dura legge che gli spiriti-corpi possano comunicare tra loro se non per mezzo di intermediari, vale a dire per mezzo di segni. Interviene questa legge anche nei rapporti tra l'uomo e Dio? Esiste un intermediario, un segno tra l'uomo e Dio? D'altro canto, in ragione di questa differenza essenziale tra lo spirito-corpo e lo spirito puro, può la totalità dell'uomo coincidere con la totalità di Dio? La posizione di San Bernardo nei confronti di questi due quesiti è molto netta: 1) l'unione dell'uomo con Dio necessita rigorosamente di un intermediario; 2) la totalità dell'uomo non può comunicare con la totalità di Dio; esiste un piano sul quale l'uomo può accostarsi a Dio.

Soltanto un puro spirito potrebbe unirsi a Dio senza un mediatore, senza dover ricorrere a un segno. Del resto, se l'uomo potesse comunicare o mettersi in relazione con la totalità di Dio, conoscerebbe Dio quale egli è, lo vedrebbe faccia a faccia, cioè in se stesso, conoscerebbe cosí come lui è conosciuto. Vi sarebbe una comunione perfetta, conoscenza totale, ma questa è riservata alla visione beatificata che si avrà quando l'uomo spirito-corpo possederà un corpo glorificato, cioè servo dell'anima (25) e vedrà Dio come Dio si vede.

Secondo San Bernardo, neanche il mistico piú estatico può raggiungere Dio se non ad un certo livello. Dio è invisibile, ma vi è un unico piano sul quale l'uomo può raggiungerlo e ciò costituisce il segno della mediazione tra Dio e l'uomo: questo piano è quello del Verbo incarnato, dell'Uomo-Dio considerato come un'estasi concreta nella persona di Cristo. Ora, tale segno d'unione tra l'uomo spirito-corpo e Dio spirito è un segno spirito-corpo. Uno spirito-corpo, uno spirito-carne di diversa qualità rispetto a quella dell'uomo, ma pur sempre uno spirito-corpo. La carne dell'uomo è un muro tra Dio e l'uomo; Cristo si è avvicinato al muro unendosi alla carne, ed è per questo che Bernardo può dire: « Il muro è la carne e l'avvicinarsi dello Sposo è l'Incarnazione del Verbo. Il graticcio e le finestre del muro sono i sensi della carne che Cristo ha voluto conoscere attraverso un'esperienza personale » (26).

(25) Beninteso, secondo San Bernardo, l'anima privata del suo corpo vede già Dio, ma tende a ritrovare il suo corpo.
(26) *Sermone LVI sul Cantico dei Cantici* cit., c. 1047 A.

Ben presto si presenta un altro interrogativo: « Potrà l'uomo, quale egli è, unirsi con il Verbo Incarnato? ». San Bernardo non lo crede. Lo spirito dell'uomo deve subire una modificazione passeggera, rapida, corrispondente all'istante dell'unione con Dio. Questa modificazione è un superamento, un'uscita da se stesso, è l'*excessus mentis* (27).

Il movimento di Dio verso l'uomo e dell'uomo verso Dio richiede che vengano prese in considerazione le differenti facoltà umane. Partendo da queste, sarà possibile determinare le diverse azioni delle persone della Trinità nei confronti dell'uomo. Abbiamo visto che cosa si deve intendere per conoscenza di sé, per grandezza e miseria dell'uomo, per immagine e dissomiglianza. La descrizione delle facoltà umane ci rivelerà anche i guasti del peccato originale nell'uomo e la devastazione della dissomiglianza.

L'anima comporta tre facoltà: la memoria, la ragione e la volontà. Esse costituiscono l'anima stessa (28). L'anima può quindi paragonarsi ad un albero che possiede tre rami: gli atti che originano da queste diverse facoltà provengono da una radice comune e la sostanza dell'anima ed i suoi poteri non possono essere dissociati. San Bernardo, come agostiniano, si dedica a scoprire nella natura umana la Trinità e l'unità di Dio. Una delle analogie proposte da Sant'Agostino (29) e fatte proprie da San Bernardo è quella della memoria, della ragione e della volontà (30).

Secondo San Bernardo, la Trinità ha creato una sorta di trinità a sua immagine e somiglianza. Questa trinità umana, per rispondere al suo fine ed essere felice, avrebbe dovuto rimanere in Dio ed unirsi a lui, ma per sua disgrazia essa si è distolta dalla Trinità divina. Con un moto della sua volontà, la trinità umana creata da Dio è caduta in una trinità contraria: dalla potenza, dalla saggezza e dalla purezza è precipitata nella debolezza, nella cecità e dell'impurità. La sua memoria è divenuta impotente ed inferma, la sua ragione imprudente e tenebrosa e la sua volontà impura, giacché questa memoria, questa ragione e questa volontà hanno subíto una triplice caduta. La memoria, che con la sua semplicità si richiamava alla divinità, si è frantumata in tre parti, in cui San Bernardo

(27) *Sermone LVI sul Cantico dei Cantici* cit., c. 1047 A.
(28) *Sermone XI sul Cantico dei Cantici* c. 826 B; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 395.
(29) M. Schmaus, *Die psychologische Trinitaetslehre des hl. Augustinus*, Münster, 1927: *Memoria intelligentia voluntas*. Cfr. *De Trinitate*, XIV, 8, 11-12, 16, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 42, c. 1004-10409.
(30) Cfr. *Sermone XLV, de Diversis*, 1, cit., c. 667 BC; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 71.

vi distingue i pensieri affettuosi, onerosi e oziosi (*cogitationes affectuosas, onerosas, otiosas*). I pensieri affettuosi sono quelli che dipendono dalla memoria: concernono le preoccupazioni per le cose necessarie alla vita, quali il nutrimento. Le preoccupazioni esteriori, alcune delle quali particolarmente penose, sono indicate come pensieri onerosi. Quanto ai pensieri oziosi, essi non commuovono e non pesano, ma distolgono dalla contemplazione delle cose eterne: San Bernardo cita, come esempi di questi ultimi, il pensiero di un cavallo che corre, di un uccello che vola.

Anche la ragione ha subíto una triplice caduta. Essa era capace di discernere tra il bene e il male, il vero e il falso, l'utile e il dannoso, poi è diventata cieca perdendo il *trivium* della saggezza, vale a dire l'etica o scienza morale, la logica o scienza dell'osservazione, la fisica o scienza della natura.

Quanto alla volontà, anche la sua caduta è triplice: essa è piombata dai vertici della bontà e della purezza nelle bassure della concupiscenza della carne e degli occhi e nell'ambizione del secolo (cfr. *Giov.*, II, 16).

Cosí, a causa di questa caduta mortale, ogni sostanza dell'anima viene contagiata. La Trinità creatrice non ha abbandonato la trinità dell'uomo che si è allontanata da lei, e gli ha inviato incontro qualcuno. Per questo il Figlio di Dio è stato mandato da suo Padre: egli è venuto e ha dato agli uomini la fede. Poi lo Spirito Santo è giunto a sua volta e ha recato la carità. Con la fede e con la carità l'uomo ha concepito la speranza di tornare al Padre. E queste virtú teologali, unite l'una all'altra, hanno costituito una specie di tridente che la Trinità ha lanciato nel fondo dell'abisso per recuperare la povera trinità decaduta (31). La fede ha illuminato la ragione; la speranza ha risollevato la memoria; la carità ha purificato la volontà. La fede stessa si suddivide in tre (fede ai precetti, ai miracoli, alle promesse) al pari della speranza (speranza del perdono, della grazia, della gloria) e della carità (quella che viene da un cuore puro, quella che nasce da una retta coscienza e quella che genera una fede non esteriore) (*I Tim.*, I) (32).

Da quanto abbiamo detto non sembra che San Bernardo ammettesse una distinzione reale tra l'anima e le sue facoltà, apparendo queste ultime legate in una consustanzialità relativa, sufficien-

(31) *Sermone XLV, de Diversis*, 4, cit., c. 668 B; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 73.
(32) *Sermone XLV, de Diversis*, 4, 5, cit., c. 668 BC; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pagg. 73-74.

te comunque a permettere all'uomo di afferrare in una certa misura la consustanzialità reale delle tre persone della Trinità (33).

La trinità decaduta sarà salvata dalla Trinità santissima. Vedremo in successione le azioni delle tre persone della Trinità nei confronti delle tre facoltà dell'uomo. Questo compito di rieducazione delle facoltà non è facile, tanto piú che la volontà e la ragione si combattono mortalmente. Bisogna leggere le pittoresche pagine di Bernardo nel *De conversione ad clericos* che descrivono la guerra terribile tra la volontà e la libertà (34). La volontà, simile ad una vecchia, si slancia furiosa, i capelli in disordine, le vesti lacerate, il petto nudo, grattandosi le sue piaghe, digrignando i denti, con smorfie di rabbia, confessandosi preda della voluttà, della curiosità e dell'ambizione. E la volontà e la ragione discutono con asprezza sulle loro rispettive prerogative. La ragione sarà rimessa in sesto da Cristo, la volontà ripristinata dallo Spirito Santo. Quanto alla memoria, vedremo come essa consente all'uomo di ricordarsi di Dio (35).

Via via che la trinità umana è riconquistata, l'uomo si congiunge sempre piú intimamente alla Trinità.

La ragione è oppressa dalla carne perché l'anima non è unicamente unita al corpo, ma anche sottomessa ad esso a causa del peccato originale (36), dedicandosi alle cose esteriori. Il Verbo spinge allora la ragione all'interno di se stessa, la corregge con forza, l'istruisce con prudenza e la nomina giudice di se stessa. La ragione diviene in tal modo la propria accusatrice. Il Verbo apre gli occhi dell'anima e l'anima si vede... La conoscenza che essa acquista di se stessa la fa pervenire al primo grado della verità: una verità su se stessa, fonte di umiltà. Questa umiltà nasce dalla congiunzione del Verbo con la ragione e non è soltanto pretesa dal corpo, ma anche dall'anima: essa scaccerà il timore dal cuore dell'uomo e lo porrà in quello che San Bernardo chiama il primo cielo, per condurlo a poco a poco alla carità. L'uomo diviene spregevole ai propri occhi a causa

(33) In questo San Bernardo è fedele al pensiero di Agostino. Cfr. a tale riguardo É. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Parigi, 1943, pag. 290.

(34) VI, c. 839 e segg.; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 293 e segg.

(35) *De diligendo Deo*, IV, c. 980; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 227 e segg.

(36) Il corpo è una tenda che defrauda l'anima del suo oggetto, cioè della luce (Cfr. *Sermone XXVI, 1, sul Cantico dei Cantici* cit., c. 904 AB); il corpo è il peso dell'anima, la sua prigione (*Sermone VIII, in Ps. Qui habitat*, 6, cit., c. 213 A). Notiamo che San Bernardo parla della tenerezza dell'anima per il corpo (*Sermone VI, 3, de adventu* cit., c. 53 A). Prima del peccato, l'unione del corpo e dell'anima era sanzionata da un sigillo, ma il demonio, come un detestabile brigante, lo ha spezzato e l'unità del corpo e dell'anima si è dissolta (cfr. *Sermone II, 3, in Nativitate* cit., c. 120 C).

della vera conoscenza di se stesso (37); Cristo porta con sé l'anima nel giardino, dato che l'anima deve operare al fine di arrivare a possedere la conoscenza di se stessa.

Questa conoscenza della sua miseria va al di là, per l'uomo, della propria conoscenza e lo conduce a Cristo che si è fatto carne ed ha preso su di sé la miseria dell'uomo, facendo l'esperienza di questa miseria. E l'umiltà, nata da tale conoscenza di sé, permette all'uomo di contemplare l'umiltà del Verbo incarnato.

Anche la volontà dell'uomo è stata corrotta dal peccato originale: essa è divenuta avida e non accetta piú di contentarsi del necessario, ma si appropria del necessario altrui. Deve quindi essere corretta: essa è già sconvolta dalla ragione che il Verbo ha ripristinato. Lo Spirito Santo visita la volontà, la purifica, la rende ardente e misericordiosa, quindi l'introduce nella cella, dove essa, dimenticando se stessa, pensa al prossimo. La conoscenza di sé, che l'anima ha ottenuto nel primo grado, l'aiuta a comprendere gli altri; la sua miseria le dà una grande misericordia nei confronti del prossimo. Secondo San Bernardo, l'umiltà di Cristo l'ha condotta alla compassione; è la compassione di Cristo per l'uomo peccatore che provoca la sua passione; cosí l'umiltà dell'uomo, che sradica dal suo cuore la cupidigia, lo induce a compatire e la sua volontà, simile ad una pelle che sia stata unta con un unguento di pura natura celeste, si stende sino a contenere i nemici, per virtú dell'affetto (38). Cosí l'anima perviene al secondo grado della verità che è il secondo cielo; essa si colloca nella cella della carità.

Quest'anima, la cui volontà e la cui ragione sono state ripristinate, è perfetta: l'umiltà la rende senza macchia e la carità senza rughe (cfr. *Ef.*, V. 27). L'anima dimentica se stessa e non pensa piú al prossimo: Cristo e lo Spirito Santo l'hanno sinora trascinata e condotta. Ora si produrrà l'intervento del Padre sull'anima. Cristo si è incarnato, lo Spirito Santo si è manifestato, Dio Padre non ha mai lasciato i cieli: bisogna dunque che l'anima sia rapita fino a lui. Quest'anima divenuta perfetta sarà dunque l'oggetto di un *raptus* per giungere sino al Padre, che l'unirà strettamente a sé come una sposa gloriosa. Il Padre introduce l'anima nella camera nuziale; nel giardino l'anima, sotto la guida di Cristo, era laboriosa; nella cella, sotto la direzione dello Spirito Santo, si prodigava per il prossimo, nei buoni costumi e nella virtú; nella camera nuziale l'anima tace, è là che potrà conoscere l'unione mistica.

(37) *De gradibus humilitatis et superbiae*, I, 2, cit. c. 942. Cfr. pag. 185.

(38) *De diligendo Deo*, VIII, 23, cit., c. 988 B; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 240; *Sermone LXXXXV, 5, sul Cantico dei Cantici* cit., c. 1190 B; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. II, pag. 159.

5. *L'amore coniugale*

Nel pensiero romanico, l'amore coniugale si presenta come quello piú carico di simboli e proprio per questo come il piú difficile a descriversi. Questo tema non costituisce affatto un'innovazione medievale, ma è profondamente biblico. Ritroviamo il simbolo nei profeti: dialogo dell'Eterno con la sua vigna (*Isaia*, V, I e segg.); Gerusalemme diviene una « terra sposata » (*Isaia*, LXII, 5), l'Eterno celebra l'amore del suo fidanzamento (*Geremia*, II, 2; *Osea*, II, 31), il tempo dei suoi amori con Gerusalemme (*Ezechiele*, XVI, 8). L'Eterno parla ad Israele, dicendo: « Tu mi chiamerai "mio marito" ».

La tradizione ebraica è interamente centrata sul simbolo dell'amore coniugale. Il concetto delle « nozze sacre » ha svolto un ruolo importante nello *Zohar* e presso i cabalisti successivi. Nello *Zohar* si tratta della riunione di due *Sefiroth*, dall'aspetto maschile e di quello femminile in Dio, del Re e della sua « matrona ». La « matrona » sta ad indicare la *Schekhina*, o Chiesa di Israele. Donde il simbolo dell'unione di Dio con la comunità di Israele, di Dio e dell'anima (39).

L'amore coniugale è celebrato nel *Cantico dei Cantici*, che deve essere considerato come il canto che proclama l'unione dell'anima con Dio.

Piú di qualsiasi altro libro biblico, il *Cantico* desta nell'anima il senso del mistero, il segreto, la conoscenza profonda che si trova alla fine dei gradi che l'uomo ascende nella misura stessa della sua perfezione. Se egli sa mantenersi entro un ordine spirituale, può avere accesso al tabernacolo nel quale si trova nascosto « il segreto del segreto », la cui conoscenza provoca un cambiamento di esistenza ed anche di percezione. San Girolamo accenna ad una scienza dei segreti divini (*scientia secretorum*): essa si pone, secondo lui, alla sommità estrema di tutti i saperi e di tutte le conoscenze e conduce alla saggezza divina. Cosí il dialogo del *Cantico* può essere compreso in modo diverso a seconda dello stato in cui l'uomo si trova. Se questo è unicamente carnale, le parole rivestiranno un significato carnale. Invece, se si è prodotto il risveglio spirituale, allora l'intuizione strappa i veli e penetra nel santo dei santi, vale a dire nell'arcano dei segreti, ove Dio si rivela a colui che lo ama.

Per questo nei numerosi commenti del XII secolo ai diversi libri della *Bibbia*, il *Cantico dei Cantici* occupa il primo posto. Nessun testo fu piú amato e tanto interpretato: il pensiero cristiano

(39) Vedi su questo argomento A. NEHER, *L'essence du prophétisme*, Parigi, 1955, pagg. 247 e segg.

è fedele alla tradizione giudaica. A questo riguardo i testi appaiono molto significativi. I *midrashim* (40) ci riferiscono — secondo il Rabbino Yossé — che il Re Salomone intonò questo canto mentre si costruiva il tempio e che tutti i mondi inferiori e superiori celebrarono i « canti di lode » donde il termine di *Cantico dei Cantici*. Vi è compresa la *Torah* (40 bis), il racconto della creazione del mondo e il segreto dei patriarchi. Contiene, inoltre, i fatti e le gesta dell'esilio e narra la storia della liberazione dal giogo egiziano. In effetti, esso riporta tutti gli eventi importanti della storia ebraica: i dieci comandamenti, l'alleanza del Monte Sinai, la traversata del deserto, l'arrivo in terra d'Israele, la costruzione del tempio, l'esilio, la presenza d'Israele fra gli altri popoli e la liberazione finale. Il *Cantico* parla anche della futura resurrezione dei morti e del « giorno dei giorni » che sarà interamente *Sabbah* davanti a Dio e comprenderà il tempo passato, quello presente e quello a venire.

Questi stessi *midrashim* ci insegnano che il *Cantico dei Cantici* esige il massimo rispetto. Basta che un uomo ne reciti un solo versetto in un luogo impuro, come una taverna, e la *Torah* si scioglierà in pianto davanti a Dio. Ogni parola del *Cantico*, detta con devozione, diviene una corona per colui che prega.

Secondo il rabbino Eleezer, quando Dio creò il mondo fece il cielo con la mano destra e la terra con la sinistra. La sua volontà era di governare il mondo sottomettendolo all'ordine del giorno e della notte. Egli creò angeli per cantare i cantici del giorno ed altri angeli per celebrare i cantici della notte. È cosí che esistono angeli della parte destra e angeli della parte sinistra. Quando gli uomini cantano il *Cantico dei Cantici*, accompagnano gli angeli, i loro canti si uniscono e rinnovano la terra.

Il rabbino Nehem dirà: « Felice l'uomo che penetra negli arcani del *Cantico dei Cantici* ». Giacché un tale uomo s'immerge nelle profondità della *Torah*, raggiunge la suprema saggezza ed innalza davanti a Dio il presente, il passato ed il futuro.

Infine, il rabbino Schimeon spiega che il Re Salomone, avendo ricevuto dal cielo il *Cantico dei Cantici*, racchiuse tutta questa sag-

(40) Abbiamo consultato un'antologia dei *Midrashim* (in ebreo). Vedi a questo proposito la nostra edizione del Commento di Guglielmo di Saint-Thierry sul *Cantico dei Cantici*, Parigi 1958, pagg. 9 e segg.

(I *midrashim* sono raccolte di testi di indagine esegetica sui libri sacri praticata dai dottori ebrei nell'epoca post-biblica. Alcuni hanno carattere normativo, altri narrativo. N.d.C.).

(40 bis) Termine biblico che indica la dottrina impartita dai genitori ai figli, dal sacerdote al popolo e da Dio agli uomini mediante i profeti. Per antonomasia è la dottrina impartita da Mosè al popolo di Israele e contenuta nel *Pentateuco* (N.d.C.).

gezza in un libro e lo sigillò affinché non fosse dato a tutti gli uomini di accedere allo splendore enigmatico della saggezza superiore. Già per Israele, dunque, il *Cantico* non celebra soltanto l'alleanza di una comunità con Jahvé, ma anche quella di ogni credente con Dio.

Abbiamo citato tali interpretazioni del *Cantico* perché esse mostrano il fervore del popolo di Israele nei confronti di questo libro sacro. Notiamo anche che esso, che si suppone essere stato ricevuto da Salomone sotto l'ispirazione di Dio, non fece in origine parte del canone. Il nome di Dio non è mai menzionato nel *Cantico*; del resto il carattere di idillio amoroso poneva numerosi problemi: il *Cantico* non poteva rivolgersi che ad un numero molto ristretto di uomini scelti. Fu il rabbino Aquiba (II secolo) che riuscí a farlo integrare nel canone. Fu lui che scrisse: « Tutta la *Bibbia* è santa (*Kôdesh*), ma il *Cantico dei Cantici* è sacrosanto (*Kôdesh Kôdêshim*) ».

Per comprendere meglio l'importanza data nel pensiero cristiano al *Cantico dei Cantici* era dunque opportuno ricordare il ruolo svolto da questo testo nella comunità ebraica. La letteratura cristiana, in un primo tempo, non ha fatto che riprendere una simile tradizione. Nell'interpretare i testi medievali del *Cantico,* i commentatori hanno l'abitudine di rifarsi ai Padri della Chiesa greci e latini. In realtà, determinati passaggi restano difficili e persino delicati quanto a ricevere una esplicitazione. Per afferrare il senso di certi simboli e di certe allegorie sarebbe importante chiarire le interpretazioni dei Padri e degli autori del XII secolo alla luce dei commenti ebraici. Le allegorie ed i simboli riveleerebbero allora tutta un'altra portata. Uno studio del genere esigerebbe però un lavoro immenso.

Citiamo a tale proposito due esempi: quello dei « seni » dello Sposo e quello del « bacio » della Sposa. « Seni » in ebraico si dice *chadayim,* parola che viene da *chadaï* che è uno dei nomi di Dio. Quando il termine « seni » è detto a proposito dello Sposo, questa parola, impiegata in senso allegorico, si riferisce al Dio androgino e ad Adamo, creato al tempo stesso maschio e femmina, secondo il primo racconto della *Genesi.* In certe interpretazioni posteriori i due seni saranno rappresentati da Mosè e da Aronne.

Il « bacio » dello Sposo e della Sposa, che significa al tempo stesso l'amplesso e l'estasi, viene impiegato a proposito dell'estasi della morte quando quest'ultima si produce senza agonia. L'uomo riceve le parole divine, attraverso il soffio di Dio, in un abbraccio. Secondo il pensiero ebraico, sono molto pochi i personaggi che hanno ricevuto, nella morte, il bacio di Dio. Ricordiamo Mosè, Aronne e Miriam (sorella di Mosè).

La nostra mentalità occidentale si stupisce talvolta del carattere erotico del *Cantico dei Cantici.* Non dimentichiamo, però, che nel pensiero ebraico, quando un uomo ed una donna si congiungono, la *Schekhina* (presenza divina) aleggia su di essi, essendo la procreazione demandata agli uomini sotto forma di un primo comandamento: tale atteggiamento corrisponde alla necessità di popolare la terra. L'unione può essere intesa non in modo fisico, ma su un piano spirituale.

André Neher, parlando del simbolismo coniugale nel pensiero profetico, fa allusione a quella che egli chiama « la logica del simbolismo coniugale ». Questo spiega « la precisione rigorosa dei termini. Se i profeti ravvisano nel matrimonio l'unione di Dio con Israele, nessun falso pudore li trattiene dal descrivere questa unione per mezzo di tutto quel che costituisce un matrimonio e, in primo luogo, il congiungimento coniugale, punto piú alto dell'amore e fonte di fecondità » (41).

Possiamo affrontare ora il tema dell'amore coniugale, quale esso si presenta nel XII secolo, potendo meglio comprendere il senso dei paragoni, delle immagini e dei simboli usati dai nostri autori.

In un sermone per l'ottava dell'Epifania (II, 2-3) (42), San Bernardo, spiegando il Vangelo delle Nozze di Cana, dirà che lo Sposo rappresenta Cristo e che la Sposa siamo noi stessi: noi tutti insieme costituiamo una Sposa, pur essendo ogni singola anima simile ad una Sposa. È però nel suo commento al *Cantico dei Cantici* (in particolare nei *Sermoni* VIII, IX e X) che il santo tratta diffusamente dell'amore coniugale.

Commentando il testo « ch'egli mi baci di un bacio della sua bocca » (*Cant.,* I, 2) Bernardo (*Sermone* III) paragona l'esperienza di questo « bacio spirituale ad una manna segreta, ad una fontana sigillata, ad un segno d'amore ». Un bacio del genere simbolizza l'effusione dello Spirito Santo (VIII, 2), vale a dire la rivelazione recata dalla presenza dello Spirito Santo (VIII, 5). Questa è luce di conoscenza e fuoco d'amore (VIII, 5).

Colui che inizia l'esperienza dell'amore spirituale abbraccia le mani ed i piedi di Cristo, ma non è ancora capace di aspirare ad una maggiore intimità. Certamente Dio non ha forma corporale, osserva Bernardo, ma egli la possiede, ove si considerino le sue opere (*Sermone* IV, 4). Dio ha una bocca per insegnare la sua dottrina, mani con le quali dà agli uomini il loro nutrimento, e piedi, di cui la terra è lo sgabello (IV, 4).

(41) André NEHER, *L'essence du prophétisme* cit., pagg. 248-249, n. 1.
(42) In J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 158-159.

La Sposa rappresenta l'anima assetata di Dio (*Sermone* VII, 2): essa ama con tanto ardore da dimenticare la maestà del suo amante (VII, 3) e il suo Amante l'ama con una tenerezza cosí viva da innalzarla fino a sé, in modo che dimentichi la sua condizione.

Lo Sposo e la Sposa — Dio e l'anima — si comporteranno come un Amante ed una Amata uniti da reciproco affetto. San Bernardo e Guglielmo di Saint-Thierry spiegano le immagini presentate nel *Cantico dei Cantici* tenendo conto — come abbiamo già detto — del commento dei Padri. Simboli del genere, considerati su un piano carnale, possono apparire erotici, ma sul piano spirituale sono carichi di un significato del tutto diverso. Cosí i seni dello Sposo simbolizzano la pazienza e la clemenza (*Sermone* IX, 5) (43), il suo latte nutre le anime ferventi. Quanto ai seni della Sposa, essi allattano « le anime nuove », vale a dire quelli che incominciano a cercare Dio e ad amarlo.

Se il matrimonio carnale — dirà San Bernardo — unisce due esseri in una sola carne, l'unione spirituale li unisce in un solo spirito (*Sermone* VIII, 9). « Tu hai concepito », dirà lo Sposo alla Sposa, « i tuoi seni sono gonfi di latte » (*Sermone* IX, 7). La Sposa è fecondata quando l'anima possiede l'esperienza di Dio, « un fiotto di latte cola dal suo seno » (IX, 7) e con la sua esortazione e la sua compassione disseta numerosi lattanti (IX, 8).

Tra l'uomo carnale e l'uomo spirituale vi è un solo punto in comune: né l'uno né l'altro sono mai sazi. « Colui che ama il denaro non è sazio; colui che ama la lussuria non è sazio; colui che cerca la gloria non è sazio; e infine colui che ama il mondo non è mai sazio », scrive San Bernardo nel suo trattato sulla *Conversione dei chierici* (44). Quanto all'uomo spirituale, questi non è mai sazio perché la sua fame di Dio aumenta nella misura in cui egli si avvicina a Lui ed aspira ad un'unione sempre piú profonda.

È sul piano dei diversi gradi, dei differenti stati, che si rinviene il simbolo. Questi gradi possono essere considerati come gli scalini di una scala che collega il carnale allo spirituale, il terrestre al celeste, il visibile all'invisibile. Ogni scalino ha i suoi simboli. Come l'uomo non si realizza che al livello dello spirituale, il simbolo risponde alla sua funzione nella misura in cui si esprime nell'ordine spirituale.

Vi sono diverse dimore nella casa del Padre (*Giov.* XIV, 2),

(43) San Bernardo si ispira, su questo punto, alla *Seconda Epistola ai Romani*, 4, e al *Salmo* CII, 10.

(44) *De conversione ad clericos*, XIV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 848; cfr. M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. I, pag. 307.

degli amori differenti, nati dal timore e dall'interesse, oppure un amore puro; dei linguaggi, quali quello del servitore, del figlio, della sposa; del pari, al livello di questi amori e di questi linguaggi, si presentano dei simboli. Ciascuno comprende i simboli a seconda del grado nel quale si trova.

Abbiamo sottolineato abbastanza il simbolo dello Sposo e della Sposa per afferrarne l'estrema importanza. Non insisteremo di piú su questo argomento dato che esso costituisce uno dei principali capitoli della nostra opera sulla « Madre Cosmica » (45). Conveniva però, nella presente trattazione della simbolica romanica, mostrarne l'interesse, giacché un tale simbolo è alla base stessa del nostro studio. Il simbolo non acquista il suo vero significato se non in questa unione dello Sposo e della Sposa, del divino e del terrestre. La realtà del simbolo romanico implica la conoscenza, l'amore, l'unione, la fecondità (46).

Il simbolo coniugale si apre su una prospettiva escatologica nella quale l'unità è appena delineata, prima di realizzarsi perfettamente. L'esteriore e l'interiore saranno uniti in modo tale che non vi saranno piú né interiore o esteriore, né maschile o femminile.

L'anima-sposa non disprezza la creazione, al contrario, l'ama con intensità ed il suo amore si estende al cosmo nella sua totalità; abitata dallo Spirito Santo, essa ne diffonde la saggezza e la luce. Ella appare ri-creatrice con il Padre, co-redentrice con il Figlio e portatrice dello spirito con lo Spirito Santo. Divenuta eminentemente viva, essa dà la vita. Da Sposa diviene madre, a somiglianza della nuova Eva, della *théotokos* (46 bis). Collaboratrice di Dio, essa partecipa all'apparizione dei nuovi cieli e della nuova terra. Sposa e Madre, è rivolta verso i tempi escatologici. Per essa il visibile diviene il riflesso dell'invisibile, il terrestre si accorda al celeste e gli si pone davanti. Il suo linguaggio simbolico ha la funzione di collegare il carnale allo spirituale, il visibile all'invisibile.

L'anima si dirige — come dirà Ugo di San Vittore — dal visibile all'invisibile, ben sapendo che le sue immagini sono gli specchi degli *Invisibilia Dei*. Guerric d'Igny presenta l'umanità di Cristo come una strada. I sensi dell'uomo sono inadatti all'invisibile: è perciò che le cose visibili sono necessarie per procedere oltre (*Sermone per la Natività*, V, 1). L'essenziale è di unirsi alla divinità e con ciò deificarsi. Questo stesso autore discerne, nella festa dell'Epifania (*Sermone* II, 5), le fasi successive di tale processo: i

(45) In corso di pubblicazione.

(46) Anche la Chiesa è un simbolo della Sposa. Cfr. *infra*, pag. 86.

(46 bis) La parola greca δεότευχτος significa creato dagli dèi. (N.d.C.).

magi videro per prima cosa la stella, poi il bambino e infine, attraverso il bambino, scoprirono la divinità.

Questa via ascendente è, per coloro che cominciano, comparabile ad un albero: in tal modo Zaccheo sale su un sicomoro. Colui che è andato piú avanti, ascende una montagna sulla quale gli saranno rivelati i segreti del Padre (47).

Nei testi medievali la Vergine Maria è chiamata la Sposa e la Madre di Dio (48), la Madre del Re e la sua Sposa (*Mater Regis et Sponsa*), la Sposa del Signore (*Sponsa Domini*), il tempio dello Spirito Santo (*Spiritus sancti templum*). È lei che simbolizza la Sposa perfetta; essa è anche il modello proposto da San Bernardo, da Guerric d'Igny, da Aelred di Rievaulx eccetera.

San Bernardo, parlando a proposito della Vergine della mediazione ascendente, la chiama « la via regale ». È lungo il percorso di questa via ascendente che si trovano i simboli.

6. *Posizione dei simboli*

Ai diversi gradi della via di questa rigenerazione dell'anima, che va dal carnale allo spirituale, corrispondono le diverse interpretazioni dei simboli che si pongono su un piano carnale o spirituale, esteriore o interiore, terrestre o celeste.

Citiamo degli esempi che ci permettono di discernere i simboli sul piano carnale e su quello spirituale: in primo luogo la natività di Cristo. L'uomo carnale mediterà sul Bambin Gesú che nasce nella mangiatoia in una stalla, a un momento determinato, in un luogo preciso. Una tale considerazione può provocare un'emozione passeggera e suscitare un sentimento di affetto che rischia di scomparire non appena il pensiero lasci l'oggetto della sua riflessione. In questo senso Guglielmo di Saint-Thierry (*Meditatione* X, 4), fa allusione alla sua immaginazione ancora debole e legata al sensibile, alla sua anima inferma che si fissa sull'avvilimento e sull'umiliazione della natività, baciando la mangiatoia ed adorando la santa infanzia di Cristo.

L'uomo spirituale mediterà sullo stesso simbolo ad un livello del tutto diverso. Partendo dalla realtà storica della nascita di Cristo, egli comprenderà che questa natività raffigura l'unione dell'umano e del divino che si ripete in ogni essere. Ogni anima è chiamata a divenire una mangiatoia nella quale Cristo nasce perpetuamente. Questa nascita costituisce uno stato d'essere, un modo di pensare e di agire e, di conseguenza, un modo di esistere. Ne consegue che i rapporti con se stesso e con il prossimo saranno diversi, giacché ogni uomo appare come un Cristoforo o, per lo meno, è capace di divenirlo. Questa presenza di Cristo nell'uomo crea un nuovo tipo di relazione, di conoscenza e di amore nei confronti di se stesso, di Dio, del prossimo e dell'universo nella sua totalità. « Là dove egli nasce, si manifesta », precisa San Bernardo in un sermone per la vigilia di Natale (49) nel quale egli considera il significato materiale e spirituale della natività.

(47) Cfr. Aelred de Rievaulx, *Terzo Sermone per Ognissanti*, II, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 195, c. 348 D.
(48) Cfr. pag. 113.

Prendiamo il simbolo della croce. L'uomo carnale considera la crocifissione con tutto il realismo che essa comporta di dolore e di sofferenza fisica, in un dato tempo, in un determinato momento ed in un luogo esatto, unicamente in rapporto con la persona di Cristo. San Bernardo stesso confessa di aver cominciato con l'amore carnale (*Sermone XLIII, sul Cantico dei Cantici*, 3). All'inizio della sua vita monastica egli ha raccolto le angosce e le sofferenze di Cristo, come si raccoglie un mazzo di fiori.

L'uomo spirituale contempla nel simbolo della croce una deflagrazione del cosmo che divampa in tutte le direzioni, si estende cioè ai quattro punti cardinali. Nulla è escluso: l'uomo, l'animale, la pianta, la pietra partecipano alla crocifissione e alla redenzione. L'uomo stesso è chiamato a condividere, nel corpo e nello spirito, questa crocifissione. Ma Cristo è risuscitato e il cosmo intero è tenuto a partecipare alla sua gloria. La terra dell'uomo, invitata a divenire una terra trasfigurata, si orienta verso la luce attraverso le fasi della crocifissione e della resurrezione. San Bernardo paragona la vita e le parole di Cristo ad un'aurora: la luce non diventa splendente se non dopo la resurrezione (50). La carne inferma si riveste di gloria (51); è per questo motivo che egli, parlando della Sposa che si situa nella parte sublime dello spirito, dirà che essa non deve piú ricorrere alle immagini carnali, quali la croce e le altre figure relative alle miserie del corpo (52).

Prendiamo un altro esempio, quello del sole. L'uomo carnale si limiterà al suo aspetto esteriore, con i suoi benefici ed anche

(49) *Sermone* VI, 10, in J.P. Migne, *Patrologia Latina* cit., c. 114; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. II, pag. 201.
(50) *Sermone XXXIII, sul Cantico dei Cantici* cit., c. 114; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. II, pag. 201.
(51) *Sermone XXXIII, sul Cantico dei Cantici* cit.; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit.
(52) *Sermone XLV, sul Cantico dei Cantici* cit., c. 1001-1002; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. II, pag. 75.

con i suoi effetti nocivi. Prenderà poi in considerazione la sua luce e il suo calore, i suoi rapporti con la natura e con l'uomo. L'uomo spirituale considera il sole nella sua realtà, ma sa che è un altro il sole che illumina l'uomo interiore e rischiara la sua terra. Anche questo sole ha la sua energia e il suo fulgore. È lui che inonda di chiarore lo sguardo dell'uomo spirituale e lo trasforma in corpo glorioso. Parlando della bellezza dell'anima, San Bernardo dirà che la voce è influenzata dalla qualità della sua presenza (53). Lo sguardo e la voce permettono di svelare la realtà piú o meno luminosa del sole interiore.

Se il sole esteriore feconda e fa germinare fiori e frutta, quello interiore ha una propria fecondità e genera i doni dello spirito. L'uomo spirituale, nel quale si leva il sole interiore, rischiara non soltanto la propria terra, ma diffonde la sua luce e i suoi atti benefici sull'universo. Collegato al cosmo, egli partecipa a tutto quel che vive e spande su se stesso la vita: una vita imperitura. Come il vento nella natura ha il compito di trasportare il polline, cosí il respiro dell'uomo spirituale diffonde il seme non piú sui calici dei fiori, ma nel cuore dell'uomo.

Se vogliamo ancora interpretare un testo biblico, ritroviamo, per esempio, un simile dualismo del significato relativo alla conoscenza sensibile ed a quella spirituale. Quando è detto che l'uomo deve abbandonare suo padre e sua madre (cfr. *Matteo,* I, 36), ci si può limitare ad una famiglia fisica. Il senso spirituale richiama però anche la parentela dei sensi esteriori che ci tiene prigionieri (54).

Come si può constatare, nulla è falso sul piano carnale e strettamente terrestre, ma tutto è limitato, sia che si tratti di spazio che di tempo. Il simbolo considerato al livello carnale resta nel circuito dell'esteriorità, cioè di tutto quanto vive e muore, nasce e passa, è chiuso e separato. Il simbolo inteso ad un livello spirituale diventa ponte, presenza, linguaggio universale, vita concepita in un ordine del tutto diverso: quello dell'eternità. Il simbolo quale lo concepisce unicamente l'uomo carnale è privo d'eco, resta in una zona d'ombra; con l'uomo nuovo — o spirituale — il simbolo è verbo, luce, ierofania e teofania e proprio per questo inaugura un tempo nuovo: quello della trasfigurazione.

All'amore e alla conoscenza del mercenario, dello schiavo e del figlio corrisponde il simbolo considerato su un piano esteriore,

(53) *Sermone II per il giorno di Natale*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 120 C; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., pag. 203.
(54) Vedi San Bernardo, *Sermone VI, 1, de diversis* cit., c. 557.

terrestre e carnale. Con l'amore e con la conoscenza della Sposa, il simbolo è afferrato nella sua realtà profonda. Come l'uomo che si tiene al solo piano terrestre può essere considerato come uno gnomo che non ha raggiunto la statura umana, cosí il simbolo preso in un senso esteriore appare insufficiente, vuoto della sua sostanza, privo della sua profondità.

Non si dovrebbe però concludere che il simbolo sia riservato a un numero ristretto di uomini, cioè ai perfetti, con esclusione della maggioranza. Il simbolo si presenta a tutti, si offre allo sguardo con magnificenza allo stesso modo in cui il sole rischiara i buoni e i cattivi (*Matteo,* V, 5). La scelta dipende dagli uomini, dai loro desideri, dalla qualità del loro amore, dalla loro libertà, dal senso della loro ricerca. Se il simbolo è raramente considerato nella profondità del suo contenuto, ciò avviene unicamente perché gli uomini se ne distolgono o, meglio, non se ne accorgono. Quanto all'uomo che coglie il mistero del simbolo e lo vive in se stesso, egli non fa il voto d'isolarsi dalla collettività e soffre se non può dividere il proprio tesoro. Non è lui che si isola dagli altri, ma gli altri che si allontanano da lui. Sia che si tratti del XII secolo o di qualsiasi altra epoca, la realtà è identica e l'uomo è sempre lo stesso. Egli preferisce l'avere all'essere, il profano al sacro, il terrestre al celeste, un compagno di giuochi con il quale condividere i suoi piaceri ad un maestro che lo istruisca.

Quanto piú un'epoca è confessionale — come il XII secolo —, tanto piú essa è ambigua dato che la religiosità può deviare in uno pseudo-spiritualismo, che non è altro che un sentimento carnale travestito, temporalizzato, strumentalizzato e quindi divenuto menzognero; o meglio, non essere che un sotto-prodotto del razionalismo. In questi due casi il sentimento carnale è piú autentico e quindi preferibile.

Solo i mistici, i profeti e gli artisti salvano la realtà del simbolo. Il filosofo, nella misura in cui è amico della saggezza, è capace di afferrare il contenuto del simbolo. L'intellettuale ha il vantaggio di sapere, ma questo sapere può anche non sbocciare nella conoscenza e significare quindi una forma di ignoranza priva di amore.

Per i nostri autori del XII secolo, l'anima-sposa può accedere ai segreti, ai misteri ineffabili; essa sola penetra nella camera nuziale, dopo aver percorso la via ascendente rischiarata dalla presenza dei simboli. Partecipando alla « luce vivente » di cui parla Ildegarda, eccola, come la femmina dell'*Apocalisse* (XII, 1), ravvolta di sole.

Capitolo II

I SEGNI DELLA TERRA TRASFIGURATA

L'uomo del XII secolo ha una conoscenza esatta della sua situazione; egli è pellegrino della Gerusalemme celeste e per questo votato ad un cammino ascendente. Collegato ad un mondo invisibile nel quale si muove, egli sa da dove viene e dove va. Sia che questa fede si sviluppi all'interno della Chiesa o che prenda il volto dell'eterodossia, essa rimane viva. Il monaco risponde ad essa nell'interno del suo chiostro, il docente nel suo insegnamento, l'artista ne rende testimonianza nella pietra o per mezzo del colore. L'uomo semplice volge il suo sguardo verso il cielo dal quale si aspetta un po' di clemenza e di protezione, dato che i suoi signori si dimenticano talvolta della sua dignità di uomo. La fede anima anche coloro che insorgono contro una Chiesa ricca e potente, nelle persone dei papi e dei vescovi.

Il ritorno alle origini, vale a dire ai primi tempi della vita cristiana, è presente nel XII secolo come in tutte le altre epoche. Ogni epoca pensa di essere nuova, con le sue scoperte relative al tempo cui appartengono; ogni secolo vive il suo dramma con intensità maggiore o minore, facendo il bilancio della sua grandezza e della sua miseria. Questo ritorno alle fonti nasce da un desiderio di purezza e di autenticità. Esso è anche il frutto di un desiderio di evasione. Tentare di far risorgere il passato è un modo di rifugiarvisi, evitando di affrontare il reale che si manifesta nel presente.

Quando i monaci si richiamano ai Padri del Deserto, vedono la propria vita mediocre ed insulsa. I Padri del Deserto prendono ai loro occhi statura di eroi, dato che, non potendone ravvisare nella propria epoca, si proietta nel passato un alone di sublime

del quale si è privi. Tuttavia la pneumatologia (1) dei primi secoli cristiani non è ancora del tutto scomparsa nel XII secolo; la sclerosi verrà piú tardi: s'introdurrà subdolamente nella misura in cui i valori spirituali saranno prostituiti alle forme sociali e messi al loro servizio.

Nell'epoca romanica lo spirituale non è degradato; esso comincia ad affievolirsi, ma è ancora vivo: l'invisibile non è ancora separato dal visibile che lo esprime. Di questo invisibile si deve dare testimonianza.

Ogni epoca ha i suoi modi di pensare e di parlare; rari sono gli spiriti acuti che possono sfuggire ai limiti imposti dal loro tempo, tanto piú che i loro contemporanei non esiterebbero affatto a lapidare coloro i quali uscissero dai ranghi. Pochi sono gli uomini che trovano gusto nel farsi uccidere! È cosí che da un periodo determinato si può facilmente estrarre una maniera di esprimersi, allo stesso modo in cui esiste una maniera di vestirsi. I secoli che vengono considerati come i piú indipendenti rimangono, malgrado tutto, all'interno di frontiere stabilite dai costumi e dalle abitudini. Il XII secolo, malgrado il suo « rinascimento », non avrebbe potuto infrangere questa legge.

Una frase di Alano di Lilla è, a questo proposito, illuminante. « L'uomo che si corica sull'erba », egli afferma, « vi scrive la propria forma come farebbe un cane o una lepre e, dato che l'uomo pensa e si muove secondo i propri pensieri, posso dire che l'uomo scrive i propri pensieri in un letto d'erba. A dire il vero, leggere una simile scrittura non è facile: è per questo che tutte le arti plastiche producono enigmi » (2). Per il fatto stesso che l'uomo è un enigma in movimento, e tende a sfuggire alla riflessione, meglio vale « guardare la forma nello stampo, l'orma di un piede e, con una sequenza naturale, le volte, gli archi e i templi nei quali l'uomo inscrive il proprio passaggio » (2 bis). Questa lunga citazione da Alano ha lo scopo di mostrare la necessità di esaminare le opere d'arte o letterarie come altrettanti enigmi che segnalano la presenza dell'uomo romanico.

Se vi è un tipo d'uomo rappresentativo del XII secolo, è però ben certo che la traccia lasciata da Eloisa sarà diversa da quella di una profetessa come Ildegarda, e quella di San Bernardo non avrà le caratteristiche di un Sigierio o di un trovatore. Questo per

(1) Era anticamente la scienza degli spiriti (angeli, dèmoni). Parola derivante dal greco *pneuma* (soffio, spirito) e *logos* (discorso) (N.d.C.).
(2) *Les arts et les dieux*, « La Pleiade », Parigi 1958, pag. 1210.
(2 bis) *Les arts et les dieux* cit., pag. 1211.

affermare ancora una volta che i pensieri degli uomini romanici erano diversi, anche nell'ambito di una mentalità simbolica.

Dobbiamo evitare di considerare il XII secolo con i nostri occhi di moderni. Che lo si voglia o no e per quanto una certezza del genere appaia ingrata, è del tutto certo che soltanto un numero ristretto di spiriti è capace, nell'epoca romanica, di comprendere i simboli nella loro realtà. In questo secolo l'*élite* è monastica, ma il popolino, pur ristagnando nell'ignoranza, possiede a modo suo una certa saggezza. Esso ignorava la scrittura, ma viveva a contatto con la natura e l'amava; questo amore lo rendeva perspicace, nel senso in cui i pastori negli antichi racconti possedevano la conoscenza, che si esprimeva, per esempio, nel saper distinguere le proprietà delle erbe e interpretare la voce degli animali.

L'uomo del XII secolo, sia egli monaco o laico, proprietario o contadino, possiede una forma di saggezza della quale troviamo le tracce nella sua ricerca, nei suoi amori e nel suo spirito. Quello che talora prendiamo per ingenuità è legato alla freschezza di un'anima capace di entusiasmo e di fervore.

1. *Le tracce della Presenza divina*

Nel XII secolo è presente un'aspirazione alla conoscenza legata ad un'intuizione originale in rapporto costante con l'Io profondo. Questa intuizione dev'essere vista come l'effetto di una *simpatia* che trasporta « all'interno di un oggetto per coincidere con quanto vi è di unico e, quindi, di inesprimibile » (3). Bergson ha mostrato come sia possibile far coincidere il reale con la coscienza, nella misura in cui si elimini tutto ciò che rischia di ostacolare l'apprendimento del reale (4). È per mezzo dell'ascesi dei sensi e, ancor piú, di quella del cuore che i monaci abbattono questi ostacoli, donde l'importanza data alla rinuncia ai beni materiali, nelle sue diverse forme. Solo lo sguardo purificato può affermare la presenza del simbolo e percepirne il significato.

Certo gli uomini del XII secolo non sempre sanno distinguere da soli i simboli nelle immagini che possono contemplare sulla pietra delle loro chiese romaniche. Essi sono condotti, istruiti e in qualche modo guidati. L'atmosfera religiosa che li pervade permette loro di non errare e di scoprire l'essenziale, dato che « gli uomini credono piú volentieri a quello che si racconta loro che a

(3) Cfr. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, pag. 205, e Gaston Mauchaussat, *La liberté spirituelle*, Parigi, 1959, pag. 141.
(4) Vedi a questo proposito, Gaston Mauchaussat, *La liberté spirituelle* cit, pag. 142.

quello che vedono » (5). Questa frase di Alano di Lilla vale in modo particolare per l'epoca che qui ci interessa, dato che poco numerosi sono gli spiriti critici che pensano da soli; non che ne siano incapaci, ma perché l'ambiente in cui vivono non li incita affatto alla libertà di pensiero e di espressione: vi sono altri che pensano per loro. Tuttavia, la mentalità simbolica è connaturata a uomini intimamente legati e nutriti del mondo invisibile, al pari di un embrione nutrito dalla madre che lo porta in seno.

La percezione della realtà del simbolo incontra la realtà dell'Io profondo; è importante, ben inteso, che non si confonda questo Io spirituale con la coscienza d'ordine psicologico. È per questo che l'uomo romanico non solo non si trova spaesato dalla presenza del simbolo, ma al contrario ritrova la propria patria, comunica con quello che il simbolo esprime e percepisce in se stesso un'eco di quanto ha afferrato. Al pari del bambino che distingue in quel che lo circonda ciò di cui ha bisogno e vi trova le risposte alle sue domande, l'uomo del XII secolo trova nell'arte una risposta al suo appetito spirituale ed ai suoi problemi.

Il simbolo crea un rapporto tra la fonte originale dell'uomo e il suo scopo, esso cioè conduce l'uomo dalla sua origine alla sua fine che sono, l'una e l'altra, divine.

Dall'attenzione posta nella ricerca della presenza divina, nasce la vigilanza nei confronti dei segni che la manifestano. Nel suo viaggio terrestre, il simbolo sarà la manna che nutre il pellegrino lungo la strada nel deserto e non soltanto lo conforta, ma diviene una prova dell'esattezza della sua direzione. Quando l'esperienza di Dio è viva in lui, l'uomo assapora questo incontro; se Dio sembra assente, l'uomo cerca dei segni, delle tracce per ritrovarlo.

Questa origine e questa finalità dell'universo romanico devono essere espresse. L'uomo percepisce oscuramente la comunanza di sorte e di destino che lo lega all'universo, tanto piú che egli scopre in esso una dimensione sacrale che costituisce per lui un vero nutrimento spirituale. Questo mondo sospeso a Dio gli appare pieno di misteri che la conoscenza fisica e cosmica non esauriscono. Egli vuole descriverlo, conoscerlo, sperimentarlo. Ora, quanto piú una cosa è misteriosa, tanto piú essa è inafferrabile nel linguaggio comune. Il sacro è per eccellenza ciò che non può essere circoscritto dalle parole. Da qui il rapporto frequentemente invocato tra il sacro e il segreto. Il sacro non appartiene al campo del profano; la realtà suggerita dal simbolo non è mai illusoria. Bisogna quindi trovare qualche sorta d'intermediario per tradurre l'inesprimibile. Cosí nel dialogo del *Cantico dei Cantici*, la Sposa e lo Sposo — come abbiamo già visto — per esprimere il loro amore devono ricorrere ad espressioni segrete per il non iniziato, mentre nel linguaggio tra padrone e servitore bastano i termini usuali. Come determinare la bellezza del sole ed il suo ruolo, l'acqua purificatrice, il Paradiso con la sua porta ed il suo albero? Come comunicare agli altri la potenza di Dio e la vastità del suo regno? Conviene dunque dar forma alla materia affinché il *Logos* si riveli. Che sia parola o pietra, bisogna forgiarla in modo che sveli l'intraducibile e getti un ponte tra due dimensioni. Da qui nasce la necessità di ricorrere al simbolo ed all'immagine di cui usano largamente, nel XII secolo, teologi, mistici ed artisti.

(5) Cfr. *Les arts et les dieux* cit., pag. 1210.

Il simbolo crea una sorta di trasparenza; per suo mezzo si opera una presenza del sé a se stesso. L'uomo è orientato: incontra il suo vero Io e s'incammina su una via di liberazione. Il simbolo fa schiudere il corpo spirituale o corpo di resurrezione. Cosí come esiste una « capacità di Dio » (*capax Dei*), si può giustamente parlare di una capacità dei simboli (*capax symbolorum*). Il simbolo è carico di vita nella misura in cui esso è percepito da un movimento dell'anima che dalla periferia si dirige verso il centro. Nell'esistenza quotidiana guardiamo e giudichiamo secondo il nostro stato ed il nostro punto di vista. L'uno e l'altro si modificano continuamente. Le cose, per la coscienza media, sono esattamente quello che per essa rappresentano. Lo stesso vale per il simbolo. Senza una visione adeguata non può essere afferrato.

Se lo si lega al tempo, si manifesta ben presto la sua caducità. Nella misura in cui si presenta come un modo del linguaggio, svelando una conoscenza, il simbolo è una rivelazione di un cammino ascendente che rompe con il provvisorio. Per questo motivo esso appartiene ad una terra trasfigurata.

2. *Il tempo del simbolo*

Il tempo del simbolo è un tempo sacralizzato che non può concepirsi se non attraverso una perfetta unicità. Esso è paragonabile al tempo biblico considerato nel suo realismo dinamico. A questo proposito, l'opera di André Neher su *L'essence du prophétisme* si offre come la migliore delle guide nei confronti delle differenti prospettive del tempo (6). Il tempo del simbolo va quindi considerato non come figlio di Atene, ma come figlio di Gerusalemme (7).

(6) Parigi, 1952. Si tratta di un libro che apre veramente infinite prospettive.

(7) Ci si ricordi del titolo dell'opera di CHESTOV, *Athènes ou Jérusalem?*

Il simbolo si presenta come un assoluto. Per afferrarlo bisogna provare in se stessi una nostalgia della conoscenza, un'apertura di spirito costante, un appetito. Nella misura in cui questo desiderio di conoscenza, quest'apertura, questo appetito s'instaurano, il simbolo libera il proprio contenuto, o meglio, si rivela, giacché la conoscenza simbolica è simile ad una rivelazione.

Questa rivelazione ha un carattere personale ed uno impersonale al tempo stesso. Personale, perché la rivelazione legata al simbolo dipende dal livello di colui che la riceve. Impersonale, perché essa è sempre identica e non varia con il tempo. La conoscenza simbolica, se si presenta come una comunione, non consiste unicamente nell'unione di colui che apprende con il contenuto appreso, ma va al di là di tali limiti. Come ogni rivelazione, essa esige la trasmissione, pur essendo incomunicabile. Ritroviamo un simile paradosso nel tempo, nella misura stessa della sua sacralizzazione.

Il simbolo si presenta dunque come un supporto attraverso il quale l'assoluto penetra il relativo, l'infinito il finito, l'eternità il tempo. Grazie a esso, si instaura un dialogo e si opera una trasfigurazione: il trascendente si impone. Dio vuole rivelarsi all'uomo e il simbolo permette di udire la sua voce. Non si tratta di contatti fuggevoli o effimeri; o almeno i contatti non sono né fuggevoli né effimeri nella misura in cui colui nel quale si attuano è capace di preservare in se stesso ciò che ha conosciuto, di trasmetterlo alla sua esistenza e di viverne.

In questo senso, il simbolo può essere paragonato alla profezia. Il profeta, scrive André Neher, assume la rivelazione che gli provoca l'apparizione del trascendente con la stessa intensità di qualsiasi uomo religioso. Ma, adottato da Dio, egli è altresí introdotto con lui nel confronto con il non-trascendente, in una posizione di conquista rispetto al tempo, introdotto in una storia (8).

Vi sono tre modi differenti di considerare il tempo. Nella sua forma cosmica, con l'alternanza dei giorni e delle notti, delle stagioni, delle rivoluzioni degli astri. Questo tempo è ciclico: ha i suoi cataclismi, le sue siccità, le sue inondazioni ed i suoi conflitti tra uomo e natura; si calcola matematicamente e noi lo conosciamo per mezzo dei calendari e degli orologi. Sul piano religioso questo tempo ha i suoi riti, le sue feste legate alla vegetazione. Il tempo dell'uomo e della natura si coniugano in successi, in insuccessi, in tensione.

Invece il tempo storico è proiettato verso il futuro, si slancia in avanti. I suo confini si saldano per mezzo di avvenimenti. Esso può sfuggire alla commedia e alla caricatura solo in quanto è illuminato dal tempo esistenziale. È in questo senso che Nicola Berdiaev parlerà di « metastoria » (9). L'uomo appartiene alla storia, ha la propria storia e si proietta costantemente nel flusso del tempo che gli è inafferrabile. Non appena egli si volge verso il proprio passato, tenta di trattenere il presente o guarda l'avvenire, eccolo diventar preda delle tensioni, delle immaginazioni, della morte costante, della ripetizione.

(8) André Neher, *L'essence du prophétisme* cit., pag. 2.

La terza maniera di considerare il tempo è ancor piú complessa. Si tratta del tempo mistico (secondo André Neher), del tempo esistenziale (secondo Nicola Berdajev). Due maniere di considerare il tempo che peraltro sono identiche. « È il tempo dell'estasi, dell'uomo che esce da se stesso e dalla propria condizione e, quindi, dal tempo. Non è di tempo che si dovrebbe parlare, ma piuttosto di esperienza, di un'esperienza immediata, opposta all'esperienza distesa del tempo » (10). È il tempo dell'atto creatore e della libertà, « la potenza creatrice è rivolta verso l'eternità, verso quello che è al di fuori del tempo » (11).

Questo tempo è vero e non illusorio, esige nel suo punto centrale l'incontro tra l'Assoluto e il relativo, si muove in un movimento verticale, rappresenta un tempo vivente.

L'espressione *in illo tempore*, che leggiamo nella *Bibbia* e che ritroviamo al principio delle favole sotto la forma « c'era una volta », indica un tempo nel quale passato e futuro non possono interferire. *In illo tempore* significa in pari termini un'uscita dal tempo ed un'entrata nell'eternità: è un tempo accessibile sin d'ora. « Si domanda al cristiano », dirà Mircea Eliade, « di diventare il contemporaneo di Cristo, il che implica tanto un'esistenza concreta nella storia, quanto la contemporaneità della predicazione, dell'agonia e della resurrezione di Cristo » (12).

Questo presente sfugge all'usura del tempo e rompe in un certo qual modo il *continuum* storico nello stesso senso in cui San Paolo allude all'uomo esteriore che deperisce ed all'uomo interiore che si rinnova di giorno in giorno (cfr. II *Cor.*, IV, 16). Cristo incarnato è sottoposto durante la sua infanzia alle leggi della crescita: come uomo muore, come Verbo trascende il tempo storico. Egli si pone nel tempo e al di fuori del tempo.

È all'interno di questo tempo sacro che si colloca il tempo del

(9) *Essai de métaphysique eschatologique*, Parigi, 1946, pag. 191.
(10) Cfr. André Neher, *L'essence du prophétisme* cit., pagg. 78-79.
(11) N. Berdiaev, *Essai* cit., pag. 190.
(12) *Images et Symboles*, Parigi, 1962, pag. 227 (tr. it.: *Immagini e Simboli*, Jaca Book, Milano 1982 - N.d.C.).

simbolo. Esso concerne il tempo dell'uomo interiore, dell'uomo spirituale, dell'uomo orientato, cioè ordinato, uscito dal suo caos. Il simbolo — come Giosuè — arresta il sole, giacché il tempo sacralizzato è al di là del tempo creato, in quel mondo di cui Sant'Agostino ha potuto dire: « Il mondo non è stato creato nel tempo, ma con il tempo » (13). Questo tempo, che accompagna la comparsa del mondo, il simbolo non lo riconosce o, almeno, lo oltrepassa. « Dal punto di vista della storia delle religioni », precisa Mircea Eliade, « il giudeo-cristianesimo ci presenta la suprema ierofania: *la trasfigurazione dell'avvenimento storico in ierofania.* Si tratta di qualche cosa di piú della ierofanizzazione del Tempo, giacché il Tempo sacro è familiare a tutte le religioni. Questa volta è l'avvenimento storico come tale che rivela il massimo della trans-storicità; Dio non interviene soltanto nella storia come era il caso nel giudaismo: esso s'incarna in un essere storico... L'esistenza di Dio è una teofania totale; vi è in ciò come uno sforzo audace per *salvare l'avvenimento storico* in quanto tale, accordandogli, nella maggior misura possibile, l'essere » (14).

Parlando dell'architettura, Alano di Lilla usa l'espressione di « arte in riposo » (15). Questo termine significa qualcosa al di là della durata, del movimento. Esso è affine alla contemplazione. San Bernardo fa menzione del solstizio eterno. Vi è in questo una visione di riposo, dell'immutabile nel quale non esiste né passato, né futuro: il solstizio eterno è un'abolizione del tempo. Il suo solo movimento — del resto incessante — non si produce in un senso orizzontale, ma verticale: esso è approfondimento.

Il simbolo s'inscrive in questo stato di riposo, non si colloca nell'effimero. Il cielo e la terra passeranno (*Matteo,* XXIV, 35; *Marco,* XII, 31; *Luca,* XXI, 33). Il simbolo non dipende in alcun modo da un cielo e da una terra condannati a scomparire; figlio dell'eternità, appartiene al solstizio eterno.

3. *Definizione del simbolo*

Possiamo ora cominciare a considerare il simbolo e a definirlo in relazione all'epoca che qui ci concerne.

Che cosa è il simbolo e quale è il suo uso? Come differenziarlo dall'allegoria? Dobbiamo distinguere, nel XII secolo, diversi atteggiamenti: i maestri di San Vittore non avranno a tale riguardo lo stesso atteggiamento di quelli di Chartres. Ma il principio è sem-

(13) In J.P. Migne, *Patrologia Latina*, XLI, c. 322.
(14) *Images et Symboles* cit., pagg. 223-224.
(15) *Les arts et les dieux* cit., pag. 340.

pre uguale e il simbolo va definito dapprima sul piano generale per determinarne poi le applicazioni all'interno del quadro romanico.

Le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, alle quali gli autori e gli artisti figurativi ricorrono di frequente, precisano questi due termini (16). L'allegoria è estranea al linguaggio abituale, essa è chiamata *alieniloquium.* Giacché una cosa è il suono ed un'altra il significato che bisogna cogliere. Simile ad una pietra preziosa, l'allegoria ha un significato diverso dalla forma che riveste. In effetti — secondo Isidoro di Siviglia — il suono e la forma non corrispondono alla realtà. Quanto al simbolo, Isidoro, interpretando l'etimologia greca della parola, lo intende come un segno (*signum*) che dà accesso ad una conoscenza. In greco la parola σνμβολον designa anche la tessera (tavoletta) la cui metà veniva data agli ospiti per poterli sempre riconoscere. Le città l'usavano con i loro visitatori ed anche i primi cristiani se ne servivano come segnale di adunata. Un'interpretazione simile non è lontana da quella di Giamblico, che definisce il simbolo mostrando che esso presenta un segno, il quale a sua volta istituisce un rapporto. Giamblico specifica inoltre che questo termine presso i Pitagorici indica correntemente una convenzione segreta (17). Per Giovanni Scoto Eriugena, il simbolo è un segno sensibile che offre delle rassomiglianze con le realtà immateriali. Le somiglianze possono essere pure o confuse. Se sono pure sono esatte, se confuse si mescolano ad esse delle dissomiglianze (18).

Gli autori moderni non recheranno precisazioni sostanziali sul significato di questo termine, ma avranno il merito di specificarne l'impiego e l'utilizzazione. Secondo R.A. Schwaller de Lubicz, nel suo studio sul simbolo e la simbolica (19), « il simbolo è un segno che bisogna imparare a leggere e la simbolica è una scrittura della quale bisogna conoscere le leggi; queste non hanno niente in comune con la struttura grammaticale delle nostre lingue ». Mircea Eliade dirà che « il simbolo, il mito, l'immagine appartengono alla sostanza della vita spirituale... il pensiero simbolico... precede il linguaggio e la ragione discorsiva. Il simbolo rivela alcuni aspetti della realtà — i piú profondi — che sfidano qualsiasi mezzo di conoscenza » (20).

(16) *Etymologiarum*, VI, 19, 57, e I, 37, 22, ediz. a cura di Lindsay, Oxford, 1911.
(17) Giamblico, *De vita pythagorica*, XXIII, ediz, a cura di Teubner, Lipsia, 1937, pag. 59.
(18) *Per symbola, hoc est, per signa sensilibus rebus similia, aliquando et pura, aliquando, dissimilia et confusa.* (Expositiones super Hierarchiam coelestem, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 122, c. 132).
(19) Il Cairo, 1951, pag. IX.
(20) *Images et Symboles* cit., pag. 12.

Per Jung il simbolo si colloca al centro della psicologia analitica. Esso unifica il conscio e l'inconscio, l'avvenire ed il passato. Di tale attualizzazione esso offre un presente. In questa complementarità del conscio e dell'inconscio, il simbolo determina una prefigurazione dell'evoluzione del soggetto che lo contempla. Intervengono a questo punto non solo lo stato del soggetto, la ricchezza che egli ha acquisito, cioè il suo passato, ma anche il gruppo umano al quale egli appartiene. Sarebbe opportuno introdurre il livello degli archetipi e dell'inconscio collettivo (ricordando che gli archetipi riguardano lo spirituale, mentre gli istinti sono relativi allo stato biologico) (21).

Jung oppone il simbolo al segno e all'allegoria. Scrive: « Ogni concezione che spieghi l'espressione simbolica come un'analogia o come una descrizione ridotta di una cosa conosciuta è " semiotica " » (22). Ed aggiunge: « Nessun simbolo è semplice; semplici sono soltanto il segno e l'allegoria. Giacché il simbolo copre sempre una realtà complessa, talmente al di là di ogni espressione verbale che non è possibile esprimerla in una fase sola » (23).

La fenomenologia husserliana potrebbe essere utilizzata molto giustamente a proposito del simbolo. Le definizioni troppo precise rischiano d'indurre in errore, giacché le definizioni sono esse stesse provvisorie. « Quel che Husserl cerca di scoprire sono le implicazioni successive », scrive Gaston Berger (24). In effetti, « le ricerche hanno un penoso carattere di relatività, comunque inevitabile: esse sono provvisorie e non definitive come si sarebbe desiderato, e questo perché, seppure ogni ricerca, sul piano in cui essa si situa, trionfa di qualche ingenuità, reca ancora con sé l'ingenuità inerente al suo piano, il quale dovrà essere a sua volta superato da ricerche piú penetranti » (25). Le analisi del simbolo saranno delle analisi « intenzionali » tendenti a « svelare le implicazioni intenzionali ».

Cosí il simbolismo scopre un mondo nuovo. Ogni costruzione dialettica è superata, bisogna tornare alla natura intuitiva dell'intelletto. Il simbolismo si colloca sul piano delle essenze, perciò la fenomenologia husserliana può a questo proposito svolgere un ruolo

(21) *Ueber die Energetik der Seele*, Zurigo, 1928, pag. 89.
(22) *Psychologische Typen*, Zurigo, 1946, pag. 674 (tr. it.: *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1969 - N.d.C.). « Semiotico » vuol dire carico di segno o avente carattere di segno.
(23) C.G. JUNG, *Das Wandlungssymbol in der Messe*, in *Eranos-Jahrbuch*, 1940-1941, Zurigo, pag. 130 (tr. it.: *Simbolismo della Messa*, Boringhieri, Torino 1979 - N.d.C.).
(24) *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, Parigi, 1941, pag. 14.
(25) Edmund HUSSERL, *Formale und Traszendentale Logik*, Halle, Niemeyer, 1929, pag. 239. Citato da Gaston Berger, *Le cogito* cit., pag. 15.

considerevole. Introdotto all'interno di un processo fenomenologico, il simbolismo prende normalmente il suo posto nell'ordine dell'intelligenza e non in quello della vita e apre una via di accesso all'intuizione delle essenze. Come la scienza pura, il simbolismo è una scienza impersonale. Se si accetta di porre il simbolismo nella « nuova soggettività » (26) inaugurata da Husserl, si ha una nuova illuminazione.

Per gli uomini del XII secolo, soltanto i simboli e le immagini saranno adeguati a rendere possibile la comunicazione. Notiamo d'altronde che il simbolismo è senza dubbio la maniera piú certa di conservare una tradizione iniziatica e religiosa. Per spiegare il problema della conoscenza, Platone non ha fatto ricorso al simbolo della caverna? « Se lo spirito utilizza le immagini per afferrare la realtà ultima delle cose », spiegherà Mircea Eliade nella sua eccellente opera *Images et Symboles*, « è proprio perché questa realtà si manifesta in modo contraddittorio e non potrebbe quindi essere espressa tramite concetti » (27).

Il simbolo si presenta dunque come un segno. È segno dell'invisibile, dello spirituale, del lontano. Il simbolo rivela il mistero, pur proteggendolo dagli sguardi indiscreti. In quanto rivestimento, lo vela, ma indica comunque un modo di avvicinarsi ad esso. Offrendosi allo sguardo capace di percepirlo, all'intendimento in grado di afferrarlo, manifesta il proprio contenuto, rimanendo un enigma indecifrabile per colui che, privo della disponibilità richiesta, è cieco e sordo per afferrare la visione e discernerne il richiamo.

Il simbolo si rivolge piú all'udito che allo sguardo. Tra i sensi interiori che raddoppiano i sensi esteriori, l'udito prevale sugli altri. « Se desideri vedere, ascolta », scrive San Bernardo, « l'ascolto è un gradino verso la visione ». Solo l'orecchio vigile ed attento è in grado di percepire la voce del silenzio. Ora, il simbolo è analogo al « grido nel deserto »: nessuno è abbastanza attento per distinguerlo, eccetto colui che ha realizzato il deserto dentro di sé. Il simbolo non s'impone.

Nella rappresentazione del mistero dell'Annunciazione, lo Spirito Santo appare talora sotto forma di una colomba posta vicino all'orecchio della Vergine. Tra la colomba e l'orecchio, qualche tratteggio simbolizza il vento, il soffio dello Spirito Santo. Il soffio che emana dal simbolo è paragonabile ad una brezza che anima la scintilla divina che ogni uomo porta in sé. Quando questa diventa viva,

(26) Vedi a questo proposito le pagine particolarmente dense di Raymond ABELLIO, *Assomption de l'Europe*, Parigi, 1954. pag. 59.
(27) *Images et Symboles* cit., pag. 17.

l'uomo è reintegrato nel suo stato originale. Per ciò la vita mistica si presenta come un ritorno al Paradiso originale. Ogni esperienza mistica, sia che riguardi i primitivi o il pensiero cristiano, implica « il recupero della condizione paradisiaca primordiale » (28). Donde questa frase di Mircea Eliade: « *L'equivalenza vita mistica-ritorno al Paradiso non è un* hapax (28 bis) *giudeo-cristiano, creato dall'intervento di Dio nella storia, ma un " dato " umano universale di un'antichità incontestabile* » (29).

4. La funzione del simbolo

La funzione del simbolo è quella di collegare l'alto e il basso e di creare tra il divino e l'umano una comunicazione tale da farli congiungere l'uno all'altro. Non si tratta di celebrare il « matrimonio tra il cielo e l'inferno » secondo l'espressione di William Blake, ma le nozze del divino e dell'umano. Mircea Eliade ha mostrato che il simbolo non soltanto « *prolunga* una teofania o vi si *sostituisce* », ma che la sua importanza proviene dal fatto che esso « può continuare il processo di ierofanizzazione e soprattutto perché, in certi casi, *è esso stesso una ierofania,* vale a dire che *rivela una realtà sacra o cosmologica che nessun'altra manifestazione è in grado di rivelare* » (30). Il simbolo dunque, nella sua realtà profonda, attesta la presenza del divino, circonda il sacro ed è perciò paragonabile ad una rivelazione. In tal modo, l'uomo prova un'esperienza, piú o meno ineffabile, del divino. Quest'ultima può assumere forme diverse, dipendenti dal punto della traiettoria sulla quale i simboli si collocano e dal livello spirituale dell'uomo che è soggetto di tale esperienza. Il simbolo, sia esso tellurico, vegetale, animale, solare, eccetera, comprende sempre un dinamismo proporzionato a ciò che esprime. Esiste dunque una scala di simboli comprendente tutta una gamma ierofanica concernente il sacro, ma che si avvicina ad esso partendo sia dalla soglia che dal centro. Se la funzione del simbolo è sempre quella di congiungerlo a Dio, appare evidente che per l'uomo romanico, quanto piú un simbolo è vicino a Dio sulla via ascendente, tanto piú risponde alla sua realtà. Cosí Cristo si presenta come un

(28) *Images et Symboles* cit., pag. 221.

(28 bis) *Hapax legomenon*, locuzione greca sta per « detto una volta sola »; quindi parola o concetto tipico, specifico, attinente a un autore, a una cultura, a una civiltà (N.d.C.).

(29) *Images et Simboles* cit. La frase è in corsivo nel testo originale.

(30) *Traité d'histoire des religions*, Parigi, 1953, pag. 381 (tr. it.: *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1970 - N.d.C.).

simbolo perfetto, sia che si tratti dell'incarnazione che della divinizzazione dell'uomo (31).

Per il suo carattere sacrale, il simbolo sfugge ai limiti del mondo profano. Esso indica sempre una sorta di raccordo sulla via che collega il visibile all'invisibile. In tal modo il simbolo è irruzione nel nostro mondo di qualcosa che non appartiene al nostro mondo. Rudolph Otto accenna a qualcosa di totalmente altro, *das ganz Andere* (31 bis). Quando l'uomo vive in un universo collegato a Dio — come nel XII secolo — tutto per lui è virtualmente sacro. Nello stesso modo, per Gregorio di Nissa, il profano, il separato da Dio, non esiste. L'opposto del sacro essendo il demoniaco (32).

Tuttavia, sul piano sacrale, il simbolo rimane polivalente. Rivela significati diversi e perfino contrari. Se presenta delle coppie binarie può, per questa stessa circostanza, far nascere delle opposizioni. Cosí il simbolo sembra ambiguo in ragione del dualismo delle sue antinomie, quali mezzogiorno-mezzanotte, giorno-notte, terra delle tenebre-terra trasfigurata, luce-tenebre. Al cuore stesso di queste zone del reale che esso esprime, ogni simbolo rimane il segno di una realtà trascendente che concerne il sacro, il divino; incorpora cosí tutti i simboli che lo precedono e tutti quelli che gli succedono su una via ascendente. Donde questa catena simbolica unificante che non separa se non per riunire, che non racchiude la totalità se non per sacralizzarla. Attraverso i diversi gradi del simbolo, il sangue circola come una linfa. Tutto quanto viene trascinato in questo circuito non è trattenuto in senso possessivo, ma portato alla piú grande perfezione, rischiarato, illuminato, trasfigurato.

Parlando della « logica dei simboli » Mircea Eliade insiste molto giustamente sul « desiderio di *unificare la creazione e di abolire la molteplicità* » (33) collegando cosí l'irriducibile o, quanto meno, denunciando le apparenze dell'irriducibile. L'uomo stesso non sfugge a questo inglobamento poiché si presenta in quanto simbolo: « L'uomo non si sente piú un frammento impermeabile, ma un Cosmo vivente aperto a tutti gli altri Cosmi viventi che lo circondano. Le esperienze macrocosmiche non sono piú per lui *esteriori* e in ultima analisi " *estranee* " ed " *oggettive* "; esse *non lo alienano da se stes-*

(31) Cfr. Mircea ELIADE, *Traité* cit., pag. 382.

(31 bis) Nel suo famoso saggio *Das Heilige* del 1917 (tr. it.: *Il sacro*, Feltrinelli, Milano, 1966 - N.d.C.).

(32) In J.P. Migne, *Patrologia Graeca*, XLIV c. 192. Sul sacro, cfr. Paul EVDOKIMOV, *L'orthodoxie*, pag. 203, nota 6 (tr. it.: *L'ortodossia*, Il Mulino, Bologna 1965 - N.d.C.). Vedi, a questo proposito, l'eccellente libro di Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Parigi, 1950.

(33) Mircea ELIADE, *Traité* cit., pag. 387.

so, ma al contrario lo riconducono a se stesso e gli rivelano la sua esistenza e il suo destino » (34).

Questa frase di Mircea Eliade consente di comprendere il ruolo cosmico del simbolo e quello dell'uomo stesso, in quanto simbolo e osservatore assorto della realtà cosmica.

L'uomo romanico vuole comunicare agli altri un universo che si affermi in un'unità perfetta della quale Dio è l'ordinatore. La presenza di Dio in seno all'universo è dunque alla base dell'insegnamento del XII secolo. Ma come manifestare la natura e la presenza di Dio se non per mezzo di simboli? A questo proposito un testo di Massimo di Tiro delinea perfettamente quanto vogliamo esprimere: « Dio, il Padre di tutte le cose e loro creatore, è anteriore al sole e piú antico del cielo; piú forte del tempo e dell'eternità e piú forte dell'intera natura che passa... Il suo nome è indicibile e gli occhi non sarebbero capaci di vederlo. Allora, non potendo afferrare la sua essenza, cerchiamo aiuto nelle parole, nei nomi, nelle forme animali, nelle figure... negli alberi e nei fiori, nelle vette e nelle sorgenti. È nel desiderio di comprenderlo che noi, nella nostra debolezza, prestiamo la sua natura alle bellezze che ci sono accessibili... È una passione simile a quella dell'amante per il quale è cosí dolce contemplare un ritratto dell'essere amato, oppure la sua lira, la sua lancia. Qualsiasi oggetto che ne risveglia il ricordo... » (35).

Secondo Sigierio, l'abate di Saint-Denis, « il nostro spirito limitato non può afferrare la verità se non per mezzo delle rappresentazioni materiali ». Sulla facciata della sua abbazia, un'iscrizione magnifica la bellezza dell'arte: « Quello che qui s'irraggia all'interno, la porta dorata ve lo preannunzia; attraverso la bellezza sensibile, l'anima appesantita s'innalza verso la vera bellezza e, dalla terra ove giaceva sommersa, risuscita al cielo, vedendo la luce di questi splendori » (36).

Sul piano concreto, il simbolo è al tempo stesso un veicolo sia universale che particolare. Universale, in quanto trascende la storia. Che sia dei popoli primitivi, ebreo o cristiano, ogni simbolo, indipendentemente dalla tradizione alla quale appartiene, presenta un carattere universale. È particolare, in quanto si adatta a un'epoca precisa. Esso offre cosí una doppia realtà: una realtà sacrale universale che è attinente a questo o quel tema; e una realtà particolare che si invera in una determinata epoca. Lo studio dei parallelismi simbolici permette di cogliere il comportamento umano universale nei confronti della realtà chiamata comunemente Dio. Verso questa realtà è diretta « la funzione religiosa » dell'uomo, quello che Jung chiama l'« istinto religioso ».

(34) Mircea ELIADE, *Traité* cit., pag. 388.
(35) *Philosophumena, Oratio II*, 9-10, ediz. a cura di H. Hobein, Teubner, Lipsia, 1910, pagg. 27-28.
(36) SUGER (SIGIERIO), *Liber de rebus in administratione sua gestis*, XXVII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 186, c. 1229.

Il simbolo si pone al di là della storia, quale premio per l'uomo svincolato dalla sua situazione storica. Perciò la quasi identità dei simboli che si rinvengono all'interno di ogni religione dipende meno dalle influenze reciproche che si sono potute esercitare nel tempo che dalla struttura dell'uomo. Infatti, l'uomo è sempre lo stesso nella condizione umana, esiste cioè uno stato permanente dell'uomo negli uomini. Cosí il simbolo dovrà fissarsi all'interno della storia, pur cercando costantemente di sfuggirle. La religione naturale presentava un'indipendenza storica, adattandosi tuttavia ad una maniera determinata della comprensione. Invece, come sappiamo, il cristianesimo si pone nella storia perché Dio fa irruzione nella storia. È per questo che il linguaggio del XII secolo, pur prendendo a prestito dati universali, s'inserisce in un'epoca cristiana ed entra al servizio della fede: esso cristianizza i simboli.

Non dobbiamo pensare che l'uso del simbolo nel Medio Evo derivi soltanto dal suo successo presso alcuni Padri o che sia l'effetto — come abbiamo già detto — di un pensiero filosofico privo di una solida armatura. Le ragioni della sua valorizzazione nascono dalla necessità di esprimere il mistero ineffabile. Dobbiamo anche ricordare che il XII secolo non si colloca all'interno dell'aristotelismo. Esso adotta per il pensiero cristiano una base platonica, ed i miti platonici conservano un ruolo piú o meno afferrabile.

Siamo quindi in grado di discernere l'importanza del simbolo come mezzo di comunicazione. I simboli sono altrettanti segni: evocando delle realtà, sono simili a delle vie, dato che raccordano e permettono l'accesso. Fermarsi ai segni vorrebbe dire arrestare un avanzamento dello spirito. Dio si rivela attraverso il mondo visibile; limitarsi unicamente ad uno dei quattro elementi, quali il fuoco o l'acqua, significherebbe dimenticare colui che li ha creati e li mantiene in esistenza. Eusebio già diceva che l'immagine del fuoco deve far pensare all'« *essenza ignea* » e all'incorruttibilità divina. Rimanere fissi ai segni vuol dire, dunque, diventare idolatri e rifiutare l'insegnamento del simbolo che viene evocato, ma che non resta confinato in se stesso. Quando San Paolo scriveva ai Romani: « Essi hanno scambiato la maestà di Dio incorruttibile con delle immagini... di uccelli, di rettili » (I, 23), voleva dire che gli uomini si legavano sconsideratamente a queste diverse rappresentazioni. Ora, nella misura della realtà espressa, il simbolo è un mezzo per raggiungere la conoscenza: esso suggerisce una visione.

5. *Esperienza spirituale ed iniziazione per mezzo dei simboli*

Il termine iniziatico va usato con prudenza quando si tratta di simbolica cristiana, dato che esso allude a un'esclusione, a un numero ristretto di prescelti, di eletti separati dalla massa profana. Come abbiamo già avuto occasione di dire e come del resto ognuno sa, il cristianesimo si rivolge invece a tutti gli uomini: l'iniziazione cristiana è di per sé accessibile ad ognuno. Se le caste non esistono sul piano sociale, la selezione si effettua sul piano della qualità dell'animo o, piú esattamente, consiste nella presenza o nell'assenza dell'esperienza spirituale. Questa risulta da un duplice movimento: è grazia e accettazione di questa grazia. L'esperienza spirituale è paragonabile ad una iniziazione. Puramente interiore, interamente spirituale, può essere suscitata da elementi esterni; in questo caso vi è sempre un movimento che va dall'esteriorità all'interiorità, e il *guru* è il « maestro interiore » di cui parla Sant'Agostino.

Un testo di Gilberto d'Olanda chiarisce la nostra tesi. Nel suo commento del *Sermone XLIII sul Cantico dei Cantici,* egli attribuisce allo Sposo (Cristo), che si rivolge alla Sposa (l'anima), questo invito incalzante: « Aprimi (*aperi mihi*) io sono già in te, ma aprimi affinché io possa essere in te con maggior pienezza. Aprimi affinché io possa compiere in te una nuova entrata. Io ti darò la rugiada di un nuovo slancio d'amore... farò cadere sopra di te, goccia a goccia, i segreti della mia divinità » (37).

Abbiamo visto, a proposito del simbolo dell'amore coniugale (38), la necessità di andare oltre l'umanità di Cristo al fine di pervenire alla sua divinità. L'esperienza di Dio è un'esperienza spirituale e, se non va al di là di certi limiti, non potrebbe essere un'esperienza del divino. Riprendendo il testo di Gilberto d'Olanda, si può dire che la grazia si offre in questo appello: « Aprimi ». Accettarlo vuol dire « aprire », riconoscere cioè il segno della presenza e lasciarsi invadere da questa presenza (39). Questo « goccia a goccia di rugiada » di cui parla il nostro autore, a parte il simbolo che rappresenta in quanto rugiada, significa che l'Essere non può ricevere la pienezza della divinità a causa della sua infermità. L'anima deve espandersi e sciogliersi in qualche modo per divenire piú vasta, come un vaso le cui pareti possano dilatarsi a seconda del contenuto. In una esperienza siffatta, l'anima non è affatto passiva. L'« apriti » di Gilberto d'Olanda corrisponde all'« io cerco il vostro volto (*faciem tuam requiro*), insegnami (*doce me*) » di Guglielmo di Saint-Thierry (40). Se l'esperienza spirituale è prima di tutto un dialogo, essa si compie però nel silenzio. In questa esperienza non è il rivestimento del mistero a presentarsi e, in qualche modo, a velarlo, come un guscio: la mandorla si apre e appare l'interno del frutto. Cosí San Bernardo in uno dei suoi sermoni (*De diversis*, XVI, 7) allude a Dio che sazia i santi con il fiore del frumento e non con l'involucro dei misteri: *ubi adipe frumenti, non cortice sacramenti satiabit nos Deus* (41). Il santo ritorna piú volte su questo tema dell'involucro del mistero e del fiore del frumento, riferendosi alla fede ed alla visione diretta (42). Bisogna passare attraverso l'involucro per giungere fino al chicco di grano e saziarsene; la scorza fatta di paglia non costituisce un nutrimento per l'uomo spirituale. Soltanto il carnale, che San Bernardo paragona ad una bestia da soma, può appagarsene.

L'esperienza spirituale si colloca all'interno della fede, che essa nondimeno in qualche modo oltrepassa per divenire certezza. Secondo i mistici del XII secolo, questa certezza non determina uno stato durevole, ma si presenta a lampi, paragonabili a fenditure, a spaccature che forano il guscio e lo schiudono.

L'esperienza spirituale iniziatica si effettua al centro dell'anima, o meglio, dello spirito, ove si tenga conto della triplice divisione: corpo-anima-spirito. Questo centro coincide con l'apice dello spirito. Il confronto può sembrare paradossale, dato che il centro non è una punta. Si può afferrare il contenuto di questo simbolo ricordando che il centro è un monte, il luogo ove il celeste e il terrestre si congiungono, un punto di mezzo. Cosí la Vergine in quanto creatura è chiamata terra, ma, in quanto Madre di Cristo e Sposa è chiamata da San Bernardo centro della terra.

A proposito dei simboli iniziatici bisognerebbe parlare dei sacramenti del Battesimo e dell'Eucaristia, ma non ci soffermeremo su di essi perché non presentano aspetti particolari per il periodo che qui ci interessa.

Ogni simbolo ierofanico è un simbolo iniziatico che comporta, per essere afferrato, delle prove ed un'illuminazione. Se le corporazioni, la professione religiosa, il romanzo del Graal hanno i loro simboli iniziatici, appare evidente che l'iniziazione vera e propria è legata all'esperienza spirituale. Questi simboli svolgono dunque una funzione iniziatica, dato che l'esperienza spirituale — come abbiamo già detto — coincide con un'iniziazione.

(37) *Sermone XLIII*, 2, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 226 A.
(38) Cfr. *infra*, pag. 77.
(39) Cfr. pag. 78.

(40) *Med. VII*, ediz. a cura di M.M. Davy, cit., pagg. 166-167.
(41) In J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 582 C.
(42) *Sermone XXXIII, 3, sul Cantico dei Cantici*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, cit., c. 952 C; M.M. Davy, *Saint Bernard* cit., t. II, pag. 21.

L'uomo iniziato, nel senso spirituale del termine, è sprovvisto di potere temporale. L'*homo carnalis* può utilizzare i suoi poteri e darsi alla magia. L'*homo spiritualis* si colloca su un piano del tutto diverso. Egli possiede un segreto — il segreto del re — e può dire con Isaia (XXIV, 16) *secretum meum mihi.* Questo segreto appartiene all'ordine della conoscenza e la sua azione si svolge unicamente nei confronti della trasfigurazione del cosmo.

6. *Atteggiamento nei confronti delle immagini simboliche*

Nell'arte romanica, la quale, come vedremo, è un'arte tradizionale, la spontaneità artistica è un riflesso della spontaneità divina. Non dovremo sorprenderci di veder apparire nell'arte romanica simboli di origine pagana, dato che il loro significato sarà utilizzato per uno scopo diverso dal loro destino primitivo. Ciò non si limita agli episodi dell'Antico Testamento che annunciano il Nuovo (43). Per l'uomo del XII secolo, tutto diviene eredità della quale il creatore d'immagini ha piena coscienza quando scolpisce sul portale di Chartres Cristo Salvatore del Mondo.

Vi è da domandarsi se il cristianesimo abbia preso a prestito da altre religioni i suoi diversi simboli o se li abbia creati lui stesso. Con ogni evidenza, il cristianesimo comporta una preistoria che non è esclusivamente ebraica. Ma l'ostilità degli ebrei alle immagini (ricordiamoci anche dell'ostilità musulmana) resterà sempre come una corrente con i suoi fedeli adepti. Si rammentino, ad esempio, le contese iconoclastiche! Avremo occasione di parlare dell'idolatria che può essere prodotta dall'immagine venerata dai pagani.

Potremmo giustamente stupirci dell'importanza data all'immagine nel XII secolo in ragione stessa delle resistenze che la cristianità ha potuto incontrare nel proprio ambiente nel corso dei secoli. Gli ebrei hanno lottato contro le immagini (*Deut.*, IV, 16-18). Ogni rappresentazione era proibita perché Jahvé non accetta statue. Il monoteismo è talmente rigoroso da giustificare il rifiuto delle statue e delle immagini che rischiano di offrirsi alla venerazione. Questa esigenza non sarà però sempre osservata (gli affreschi della sinagoga di Dura-Europos lo testimoniano). Filone condanna qualsiasi forma plastica (44). I cristiani si scaglieranno a loro volta contro le statue pagane. Tuttavia, fin dal II secolo le tombe cristiane hanno decorazioni al pari di quelle pagane. La pittura illustra le scene

(43) Vedi Sant'Agostino, *Enarrationes in Ps*, VII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 36 c. 97 e segg.
(44) *De Providentia*, VIII, 14.

evangeliche, ma bisogna ammettere che la scultura non ha gran favore a causa della contaminazione pagana (45). Ciononostante, le rappresentazioni del mondo greco-romano dovevano influenzare il pensiero cristiano malgrado le diatribe degli apologeti (46). Come dimenticare, per esempio, il violento *Discorso contro i Greci* di Taziano? Il principio sul quale questi ritorna costantemente è fondamentale, perché esprime uno stato d'animo che ritroveremo nel XII secolo con lo stesso significato, ma in una forma diversa. Conferire valore all'arte, dirà Taziano, è peccare (47). Clemente Alessandrino riprenderà questo tema, mostrando che il gusto dell'arte è paragonabile allo sviluppo dell'errore. Asservirsi all'arte vuol dire diventare schiavo del peccato (48). Tutto questo già ci spiega le opposizioni contro le quali si scontrano i fautori e gli avversari dei simboli nell'arte plastica romanica. Negli spiriti integralisti, insensibili alla bellezza della scultura, sorgerà il timore che il simbolo e l'immagine, affascinando lo sguardo, intorpidiscano il cuore. Altri sapranno scoprire in questi simboli e in queste immagini non soltanto una lode a Dio, ma anche un insegnamento impartito a tutti gli uomini, indipendentemente dalle loro origini e dal loro sapere.

È importante osservare che i teologi e i mistici del XII secolo non provano alcuna esitazione ad utilizzare i simboli quali procedimenti letterari. Sul piano plastico, invece, certuni si preoccupano del loro uso. Perché? Perché vi è una corrente giudaico-cristiana che permane attraverso i secoli: il simbolo, in quanto parola o numero, non può essere sospetto. Quando diventa immagine scolpita nella pietra, vi è il rischio di rimanervi legati. È sempre lo stesso timore dell'idolatria che suscita la sua presenza. Anche se come semplice fonte di diletto per il monaco, per il solo fatto di trattenere lo spirito o lo sguardo, esso priva Dio dell'attenzione che gli spetta. Già nel III secolo Origene, che faceva un uso costante di simboli nei suoi trattati, definiva spiriti incolti i fautori dei simboli di pietra. Questo movimento di opposizione alle immagini scolpite trova la sua origine non soltanto nel pensiero ebraico, ma anche e forse piú nel fatto che la Chiesa ha dovuto lottare per lungo tempo contro i pagani che considerava idolatri.

(45) Vedi H. Michel, *Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit*, Lipsia, 1902.
(46) Vedi su questa questione Charly Clerc, *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du II siècle après Jésus-Christ*, Parigi, 1915.
(47) Taziano, *Oratio adversus Grecos*, 34, in J.P. Migne, *Patrologia Graeca*, 6, c. 876.
(48) *Protrepticum ad Graecos*, IV, 56-57, ediz. a cura di Cl. Mondésert, « Sources chrétiennes », Parigi, 1949, pagg. 119-122.

Il timore dell'immagine si manifesta anche nei confronti degli artisti. Per comprendere ciò, basta citare un testo di Clemente Alessandrino che esprime la mentalità degli uomini del Medio Evo. A proposito del settimo comandamento « non rubare », Clemente scrive: « Come chi ruba e fa torto al prossimo subisce a giusto titolo il castigo che merita, cosí chi usurpa il potere divino per mezzo dell'arte plastica o pittorica e si proclama creatore di esseri e di piante... è un ladro » (49). Ecco qualcosa d'inatteso che mostra come la creazione dell'artista sia il corollario della creazione divina.

Ritroviamo lo stesso significato in Tertulliano quando maledice gli artisti perché danno « dei corpi ai dèmoni ». « Come rinunceremo al diavolo e ai suoi satelliti », egli grida, « se li rappresentiamo? » (50). Per afferrare l'importanza di questo movimento contro l'uso dei simboli scolpiti nella pietra ed il sospetto gettato sull'artista, bisognerebbe sottolineare la prudenza di Sant'Agostino, pur cosí impregnato di pensiero greco.

La differenza manifestata da certi mistici dell'epoca romanica nei confronti delle immagini nasce dall'integrità della loro esperienza spirituale. Essi temono che l'immagine trattenga lo spirito prigioniero delle forme esteriori e che divenga cosí una sorta di tranello collocato nella zona dell'esteriorità. Il segno sensibile è un richiamo, un grado per andare oltre. Sicché la meditazione sull'immagine plastica è paragonabile alla considerazione dell'umanità di Cristo. Passare per essa è giusto, soffermarvisi fuor di misura costituisce un rischio. Il sensibile appartiene al principiante, al carnale in cammino verso lo spirituale. Quando San Bernardo si scaglia contro l'eccesso d'immagini nella Casa di Preghiera, le sue espressioni non sono dirette contro l'arte in quanto bellezza: per lui — e d'altronde per tutti i mistici del XII secolo e di tutte le epoche — l'immagine deve invece provocare uno stato interiore, far trasalire l'anima, risvegliare i sensi interiori. Essa non è un tutto bastante a se stessa, ma implica un movimento dell'anima e lo suscita con la scossa che produce. L'immagine plastica, come la parola-immagine nella Scrittura, è soprattutto dinamica; essa provoca un movimento dell'essere, stimola l'appetito della presenza divina e lo alimenta.

7. *Universalità del simbolo*

Gli uomini del Medio Evo — come abbiamo già detto — sanno di essere gli eredi di un passato che non rifiutano. Al contrario, vogliono adottarlo. Essi nutrono nei confronti dell'antichità lo stesso rispetto degli uomini del Rinascimento. I letterati del XII secolo riconoscono di essere debitori del pensiero greco-romano (51). La cultura straordinariamente vasta degli uomini romanici suscita stupore. Se si consulta, per esempio, la *Storia* di Pietro Comestore, si vede che si tratta, secondo l'espressione di P. Alphandéry, di un « manuale di storia delle religioni » (52). In effetti, i primi apologeti cristiani avevano ritenuto saggio identificare gli dèi del paganesimo con i dèmoni, ma per gli uomini del XII secolo gli dèi pagani non sono necessariamente cattivi. Cosí Apollo e Mercurio sono considerati degli stregoni benefici. Un giudizio del genere, accettato già in epoca romanica, sarà confermato nel XIII secolo nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais. Questa certezza va cosí lontano che si vedono personaggi mitologici diventare patroni di popoli e di città, e sculture avere come sigillo effigi degli dèi.

Le corrispondenze tra i simboli cristiani e i simboli appartenenti all'uomo universale, cioè all'umanità, sono state spesso considerate non come un mezzo per provocare la fede, ma per renderla piú accessibile. È del resto interessante osservare che teologi moderni riprendono gli argomenti proposti dai Padri della Chiesa, i quali tentarono di diffondere la religione cristiana mostrando che essa rispondeva ai bisogni dell'uomo. L. Beirnaert ha posto questo problema, dicendo che esso deve venire esaminato tenendo conto di nuovi dati. In effetti, mitologi e psicologi hanno scoperto, in studi recenti, un gran numero di analogie tra i diversi simboli appartenenti al mondo precristiano e quelli del cristianesimo (53). L. Beirnaert precisa che « la ripresa da parte di Cristo e della Chiesa delle grandi immagini che sono il sole, la luna, il bosco, l'acqua, il mare, ecc., significa un'evangelizzazione delle potenze affettive ad esse collegate. Non si deve ridurre l'Incarnazione alla sola assunzione della carne. Dio è intervenuto fin nell'inconscio collettivo per salvarlo e portarlo a compimento. Cristo è disceso agli inferi. Questa salvezza, come potrà raggiungere il nostro inconscio se non parla il suo linguaggio e non riprende le sue categorie? » (54). Una cosa è evidente, e concerne la comunicazione delle diverse storie. Mircea

(49) *Stromata*, VI, in J.P. Migne, *Patrologia Graeca*, 9, c. 377.
(50) *De idolatria*, 6, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 1, c. 668.

(51) Cfr. E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age*, Parigi, 1913.
(52) P. Alphandéry, *L'Evhémérisme et le début de l'histoire des religions au Moyen Age*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, t. CIX (1934), pag. 23.
(53) L. Beirnaert, *La dimension mythique dans le sacramentalisme chrétien*, in *Eranos-Jahrbuch*, XVII (1949), Zurigo, pag. 255.
(54) L. Beirnaert, *La dimension mythique* cit., pag. 285.

Eliade l'ha dimostrato scrivendo: « Le Immagini costituiscono delle " aperture " su di un mondo trans-storico » (55).

Quanto piú il simbolo è nettamente circoscritto, tanto piú è possibile comprenderne l'importanza nel periodo romanico. Il simbolo è, dunque, una modalità di linguaggio che provoca uno stato di coscienza. Colui che lo afferra sale un altro gradino della scala cosmica: si opera un'iniziazione, sorge un modo di conoscenza prima ignoto, l'uomo penetra in un ritmo diverso e cambia di livello. Un testo di Cleanto sulla poesia potrebbe illustrare lo sforzo dello scultore che cerca anch'egli di raggiungere questo ritmo al fine di suscitarlo nell'anima di colui che contemplerà l'immagine di pietra: « Come il nostro soffio rende un suono piú chiaro allorché, dopo averlo racchiuso in un lungo e stretto canale, lo lascia sortire da una larga uscita, cosí la costrizione del verso rende i nostri pensieri piú esaltanti » (56).

8. Il simbolo romanico

Dobbiamo porci a questo punto un problema. Il simbolo romanico, sia che si tratti del suo impiego nel *Commento al Cantico dei Cantici* di San Bernardo o della sua espressione architettonica come nel nartece (56 bis) di Vézelay, si rivolge a tutti? Tutti gli uomini, senza eccezione, possono afferrarlo? Abbiamo visto che all'interno del pensiero cristiano non potrebbero esservi due vie distinte: l'una aristocratica e l'altra popolare. L'insegnamento è unico, ma gli uomini sono differenti: anche se la realtà è identica, gli uomini sono capaci di comprenderla ognuno al proprio livello di coscienza.

Prendiamo, per esempio, il *Sermone III sul Cantico dei Cantici* che riguarda « il bacio dei piedi, delle mani e della bocca ». È evidente che per i contemporanei di San Bernardo, come per i lettori moderni, tutti possono leggerlo, ma pochissimi comprenderlo. Gli uomini carnali lo interpretano in un senso conforme al loro stato. Non bisogna mai dimenticare che il mondo sacro non è il mondo profano, che il trascendente nón è uguale al naturale. René Guénon ha dimostrato che esiste una modalità che non può essere recepita da tutti, perché non si manifesta nella maggioranza degli individui, e cade cosí nel vuoto.

(55) Mircea ELIADE, *Images et Symboles* cit., pag. 229.
(56) SENECA, *Epistolae*, 108, 10. Cit., da J. von ARNIM, *Stoicorum veterum fragmenta*, Lipsia, 1905, pag. 109.
(56 bis) È il lungo porticato che si trova davanti all'ingresso delle chiese paleocristiane (N.d.C.).

Nel contemplare un rosone di cattedrale, gli uomini del XII secolo potevano, al pari di quelli di oggi, trovarlo bello, ma per afferrare quello che il rosone significa e il senso del simbolo in esso contenuto, è necessaria una conoscenza. La persona incolta è incapace di comprendere quello che un'immagine simile comporta, e tutto senza dubbio gli sfugge; peraltro, la meditazione su quel rosone può sortire l'effetto di rompere il guscio nel quale la sua anima si trova rinchiusa. Uno storico dell'arte può conoscere l'origine e l'uso di quell'immagine, ma ignorarne il significato profondo.

L'arte medievale è stata spesso descritta come un'arte per gli umili. Doveva permettere agli ignoranti di scoprire nella pietra quello che non potevano apprendere dai libri. In realtà il problema non sta esattamente cosí: esso è piú vasto e piú complesso. L'arte romanica con i suoi volti in pietra di Cristo, dei santi, degli angeli, dei profeti e dei mostri, con tutta la sua vegetazione, i suoi animali e le sue figure geometriche, non si rivolgeva soltanto agli umili, non era solo « la *Bibbia* o lo specchio dei poveri ». Essa era adatta a tutti, ai signori e ai dottori, ai pellegrini e ai pastori. È questo un problema straordinariamente importante, dato che va al di là dell'arte romanica e riguarda qualsiasi scienza di origine tradizionale.

Come si è già detto, l'arte romanica è essenzialmente didattica. Si può insegnare con le parole, con gli scritti o con le immagini. Le parole sono di uso difficile e si trovano di fronte a numerosi ostacoli, sia per quanto riguarda la loro esposizione che la loro interpretazione. Il maestro si deve porre al livello dell'allievo per essere ascoltato e compreso. La scrittura è obbligata, come del resto le parole, a ricorrere ad immagini e ad emblemi. È questa una necessità strettamente connessa ad un contenuto che esula dalla normale comprensione e dall'uso di un vocabolario limitato. Perciò la parola e gli scritti rischiano sempre di essere travisati e completamente distorti. Possono essere falsificati. È noto che nel corso della storia gli insegnamenti hanno subíto un'alterazione. L'immagine di pietra, invece, fissa irrevocabilmente un linguaggio che sarà compreso secondo lo stato di coscienza di colui che lo percepisce. Per alcuni sarà privo di contenuto, ad altri offrirà una gamma di elementi diversi e diversamente percepiti. È solo per chi è pienamente cosciente che una tale immagine costituisce un insegnamento. O, piú esattamente, sarà la coscienza risvegliata che chiarirà l'uno o l'altro simbolo ed oltrepasserà in tal modo il tempo e di conseguenza la storia, che troppo spesso non è altro che una distrazione. In altre parole, il simbolo non rifiuta la storia, ma invece di fissarla in un sistema necessario, la considera su un piano di simultaneità. Il sim-

bolo cosí recepito non provocherà nella coscienza un'espansione, ma piuttosto un approfondimento in senso verticale.

Uno stesso simbolo, per esempio la croce (57), sarà perciò interpretato diversamente a seconda delle diverse età della sua nascita e della sua crescita spirituali. Sia ben chiaro che il simbolo non cambia, ma il suo messaggio sarà compreso diversamente secondo lo stato di coscienza di chi lo percepisce. La conoscenza non è mai la stessa, dato che ogni presa di conoscenza è diversa. Allo stesso modo la luce che illumina lo spirito non è mai luce piena, ma viene invece recepita secondo il grado raggiunto dalla coscienza che ne viene rischiarata. Ora, la luce recepita non è paragonabile ad un'altra luce, giacché è impossibile mantenersi in una condizione statica. Tutto si agita e tutto cambia al centro della coscienza che si muove e si forma. Nell'ordine trascendente nulla è fisso. « Chi non avanza, indietreggia », dice il precetto: o vi è un'intensificazione oppure un rifiuto. In quest'ultimo caso si forma un'ombra spessa che copre la luce. Se il simbolo viene afferrato, colui che lo « conosce » penetra nell'ordine della trasfigurazione. Egli ha dunque lasciato il piano naturale sul quale si pongono lo scambio, i vani discorsi, il divertimento. Quest'ordine della trasfigurazione dà inizio ad una nuova visione che è però incomunicabile e non sarebbe in grado di fissare la materia di un qualsiasi insegnamento. Una visione ineffabile determina un'evidenza trascendente e inadeguato sarebbe qualsiasi attributo che tentasse di spiegarla.

Del resto il simbolo presenta una grande quantità di aspetti e colui che lo contempla o lo ascolta — non dimentichiamoci del simbolo sonoro nel senso guénoniano — potrà trattenere soltanto quanto si addice al suo stato presente. La vista di una certa immagine di pietra provoca un trauma che ha per effetto immediato un risveglio. Un tale insegnamento non consiste necessariamente nell'interpretazione esatta di un tema proposto; questo trauma assomiglia, come si è già detto, ad un colpo battuto alla porta dello spirito. Si può meglio capire il paragone se si prende come esempio la musica. Secondo Platone, è attraverso il numero che la musica partecipa alla struttura dell'universo e mette l'uomo in comunicazione con esso. La musica ha il carattere di una rivelazione. Il χορὸς, cioè il coro, genera la γαρά. Ascoltando la musica, l'uomo percepisce il ritmo e l'armonia. Il canto gregoriano, del resto strettamente legato all'arte romanica, contiene queste parole, quest'armonia e questo ritmo di cui ha parlato Platone e che trascinano lo spirito verso il Buono e il Bello, in una profonda contemplazione

(57) Cfr. *infra*, pag. 93.

dell'Essere supremo. L'arte romanica non è l'opera di un qualche demiurgo che, come un artigiano, lavori la materia con le proprie mani: essa si ricollega al ritmo universale col quale instaura una comunione sul piano dello scambio e della partecipazione.

L'uomo, a meno che non sia del tutto astratto, sente un fortissimo bisogno d'immagini. Un contemplativo può di certo rinunciarvi, giacché esse sarebbero per lui un ostacolo (vedremo a questo proposito il senso della disputa tra San Bernardo e Cluny). L'uomo meditativo trova nella vita interiore i tempi adatti per la sua crescita. Questo è però un caso estremamente raro, tanto piú che un uomo del genere non sente il bisogno di comunicare con gli altri, ma scambia la condizione del mondo per la sola qualità del suo essere. L'uomo normale si serve di emblemi e di simboli non soltanto per manifestarsi sul piano universale, ma anche per avviare qualsiasi dialogo nell'ordine della conoscenza. È pertanto impossibile privare l'umanità di una tradizione simbolica, perché essa stabilisce un ponte con certe profondità segrete che sono altrettanti elementi di vita. Recenti studi sul simbolo hanno d'altra parte mostrato che non lo si può ricollegare ad uno stadio psichico infantile. Infantile sarebbe fermarsi al simbolo senza andare oltre, limitandosi cioè al soggetto senza afferrarne la proiezione. Ci sarebbe cosí una scelta dell'ombra in contrasto con la luce ed in questo caso la negazione del simbolo sarebbe riconducibile ad un atteggiamento infantile nei suoi confronti: fede e incredulità possono presentarsi su uno stesso piano.

Tutto questo non significa affatto che l'incolto non possa trovare nell'arte romanica un sapere che altrimenti ignorerebbe. Dell'evidenza di questa realtà concreta fanno fede numerosi testi. Già Gregorio Magno si levava contro un vescovo che contestava le immagini, affermando che erano necessarie a quelli che non sapevano leggere i libri (58). Ci basti qui ricordare qualche testo: Benedetto Biscop, abate di Wearmouth, dopo aver fatto costruire una chiesa, la fece decorare affinché quelli che non sapevano leggere potessero fin dalla soglia contemplare la dolce immagine di Cristo e dei suoi santi: *Quatenus intrantes ecclesiam omnes, etiam litterarum ignari*... 59). Nel 1025, un sinodo di Arras precisa che gli incolti contemplano nella pittura quel che non possono leggere o scoprire nella

(58) Diacono Giovanni, *Sancti Gregorii Vita*, IV, 10, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 75, c. 418 C-D.

(59) Beda il Venerabile, *Vita beatorum Abbatum Wiremuthensium et Girvensium, Benedicti, Geolfridi, Easterwini, Sigfridi atque Uetberti*, in *Opera*, ediz. a cura di J.A. Giles, Londra, 1843, t. IV, pag. 368.

bolo cosí recepito non provocherà nella coscienza un'espansione, ma piuttosto un approfondimento in senso verticale.

Uno stesso simbolo, per esempio la croce (57), sarà perciò interpretato diversamente a seconda delle diverse età della sua nascita e della sua crescita spirituali. Sia ben chiaro che il simbolo non cambia, ma il suo messaggio sarà compreso diversamente secondo lo stato di coscienza di chi lo percepisce. La conoscenza non è mai la stessa, dato che ogni presa di conoscenza è diversa. Allo stesso modo la luce che illumina lo spirito non è mai luce piena, ma viene invece recepita secondo il grado raggiunto dalla coscienza che ne viene rischiarata. Ora, la luce recepita non è paragonabile ad un'altra luce, giacché è impossibile mantenersi in una condizione statica. Tutto si agita e tutto cambia al centro della coscienza che si muove e si forma. Nell'ordine trascendente nulla è fisso. « Chi non avanza, indietreggia », dice il precetto: o vi è un'intensificazione oppure un rifiuto. In quest'ultimo caso si forma un'ombra spessa che copre la luce. Se il simbolo viene afferrato, colui che lo « conosce » penetra nell'ordine della trasfigurazione. Egli ha dunque lasciato il piano naturale sul quale si pongono lo scambio, i vani discorsi, il divertimento. Quest'ordine della trasfigurazione dà inizio ad una nuova visione che è però incomunicabile e non sarebbe in grado di fissare la materia di un qualsiasi insegnamento. Una visione ineffabile determina un'evidenza trascendente e inadeguato sarebbe qualsiasi attributo che tentasse di spiegarla.

Del resto il simbolo presenta una grande quantità di aspetti e colui che lo contempla o lo ascolta — non dimentichiamoci del simbolo sonoro nel senso guénoniano — potrà trattenere soltanto quanto si addice al suo stato presente. La vista di una certa immagine di pietra provoca un trauma che ha per effetto immediato un risveglio. Un tale insegnamento non consiste necessariamente nell'interpretazione esatta di un tema proposto; questo trauma assomiglia, come si è già detto, ad un colpo battuto alla porta dello spirito. Si può meglio capire il paragone se si prende come esempio la musica. Secondo Platone, è attraverso il numero che la musica partecipa alla struttura dell'universo e mette l'uomo in comunicazione con esso. La musica ha il carattere di una rivelazione. Il χορὸς, cioè il coro, genera la χαρά. Ascoltando la musica, l'uomo percepisce il ritmo e l'armonia. Il canto gregoriano, del resto strettamente legato all'arte romanica, contiene queste parole, quest'armonia e questo ritmo di cui ha parlato Platone e che trascinano lo spirito verso il Buono e il Bello, in una profonda contemplazione

(57) Cfr. *infra*, pag. 93.

dell'Essere supremo. L'arte romanica non è l'opera di un qualche demiurgo che, come un artigiano, lavori la materia con le proprie mani: essa si ricollega al ritmo universale col quale instaura una comunione sul piano dello scambio e della partecipazione.

L'uomo, a meno che non sia del tutto astratto, sente un fortissimo bisogno d'immagini. Un contemplativo può di certo rinunciarvi, giacché esse sarebbero per lui un ostacolo (vedremo a questo proposito il senso della disputa tra San Bernardo e Cluny). L'uomo meditativo trova nella vita interiore i tempi adatti per la sua crescita. Questo è però un caso estremamente raro, tanto piú che un uomo del genere non sente il bisogno di comunicare con gli altri, ma scambia la condizione del mondo per la sola qualità del suo essere. L'uomo normale si serve di emblemi e di simboli non soltanto per manifestarsi sul piano universale, ma anche per avviare qualsiasi dialogo nell'ordine della conoscenza. È pertanto impossibile privare l'umanità di una tradizione simbolica, perché essa stabilisce un ponte con certe profondità segrete che sono altrettanti elementi di vita. Recenti studi sul simbolo hanno d'altra parte mostrato che non lo si può ricollegare ad uno stadio psichico infantile. Infantile sarebbe fermarsi al simbolo senza andare oltre, limitandosi cioè al soggetto senza afferrarne la proiezione. Ci sarebbe cosí una scelta dell'ombra in contrasto con la luce ed in questo caso la negazione del simbolo sarebbe riconducibile ad un atteggiamento infantile nei suoi confronti: fede e incredulità possono presentarsi su uno stesso piano.

Tutto questo non significa affatto che l'incolto non possa trovare nell'arte romanica un sapere che altrimenti ignorerebbe. Dell'evidenza di questa realtà concreta fanno fede numerosi testi. Già Gregorio Magno si levava contro un vescovo che contestava le immagini, affermando che erano necessarie a quelli che non sapevano leggere i libri (58). Ci basti qui ricordare qualche testo: Benedetto Biscop, abate di Wearmouth, dopo aver fatto costruire una chiesa, la fece decorare affinché quelli che non sapevano leggere potessero fin dalla soglia contemplare la dolce immagine di Cristo e dei suoi santi: *Quatenus intrantes ecclesiam omnes, etiam litterarum ignari*... 59). Nel 1025, un sinodo di Arras precisa che gli incolti contemplano nella pittura quel che non possono leggere o scoprire nella

(58) Diacono Giovanni, *Sancti Gregorii Vita*, IV, 10, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 75, c. 418 C-D.

(59) Beda il Venerabile, *Vita beatorum Abbatum Wiremuthensium et Girvensium, Benedicti, Geolfridi, Easterwini, Sigfridi atque Uetberti*, in *Opera*, ediz. a cura di J.A. Giles, Londra, 1843, t. IV, pag. 368.

scrittura (60). « La pittura è la letteratura dell'incolto », aveva scritto Valafrido Strabone nell'XI secolo (61). Del resto, non siamo in un'epoca in cui solo i chierici sanno leggere e scrivere?

Se l'insegnamento occupa, nell'arte medievale, un posto privilegiato, dobbiamo anche parlare di un aspetto devozionale. I personaggi scolpiti e dipinti offrono esempi da imitare. L'immagine cattura lo sguardo e perciò l'attenzione e diviene un facile aiuto per il pensiero che cerca continuamente di espandersi. Ha quindi la funzione di fissare il pensiero e di edificare. Già nell'VIII secolo Giovanni Damasceno, parlando delle immagini cristiane, affermava che esse aprono il cuore e l'intelligenza e non sono « né mute né prive di vita come gli idoli dei pagani ».

Nel XII secolo il popolo di Dio ha bisogno di simboli e di emblemi per approfondire la fede, conoscere il dogma e le Sacre Scritture dell'Antico e del Nuovo Testamento. All'arte della pietra si unisce quella del teatro. I misteri recitati sui sagrati permettono di sentire con le orecchie, un insegnamento già visto con gli occhi. Gli affreschi delle chiese romaniche offrono anche una predicazione d'ordine simbolico. Si è perciò giustamente parlato del « grafismo » della pittura romanica. Georges Gaillard (62) ha sottolineato, a proposito della volta di Saint-Savin, « i visi rettangolari » che si trovano anche a Vic. A sua volta, Jean Girou ha messo in evidenza la « triangolazione delle superfici » (63) e la sottigliezza delle curve e delle controcurve. Tutto sembra riportarsi al triangolo e alla sfera. Certe forme annunciano il cubismo moderno (64): ad esempio, Saul con Davide che suona l'arpa e danza negli affreschi della chiesa di Tavant.

Tuttavia gli spiriti incolti difficilmente afferrano il significato di un simbolo, né, d'altra parte, il suo senso poetico. Eppure essi possono venire colpiti da un ritmo nello stesso modo in cui un accordo musicale può suscitare in loro una condizione estatica. Non dimentichiamo che nel Medio Evo l'uomo vive molto di piú in armonia con la natura e che non ha subíto le molteplici deformazioni di un mondo civilizzato, chiuso al contatto personale con il cosmo.

(60) « *Illitterati, quod per Scripturas non possunt intueri, hoc per quadam picturae lineamenta contemplantur* » (*Synodus Atrebatensis*, cap. XIV, in *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, ediz. a cura di D. Mansi, Parigi, 1902, t. XIX, pag. 454).

(61) « *Pictura est quaedam litteratura illitterato* » (*De rebus ecclesiasticis*, VIII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 114, c. 929).

(62) *Les fresques de Saint-Savin*, Parigi, 1944.

(63) *De l'aboutissement roman du cubisme*, in *Confluences*, 1945.

(64) J. Girou, *De l'aboutissement* cit.

L'opera d'arte, si tratti di un testo, di un poema o di una scultura, non è soltanto materia: essa ha anche un contenuto; introduce un ordine che, proprio in ragione della sua difficoltà di comunicazione, deve trasformarsi per farsi riconoscere.

Si può a questo punto tentare di definire il senso dell'uso del simbolo nell'arte romanica. Le sue caratteristiche sono molto precise. Basta enuclearne una sola, per capire la sua importanza e la qualità della sua autenticità. Ci troviamo di fronte ad una realtà oggettiva che risponde alle leggi di una matematica segreta. Il simbolo offre una sintesi, presenta una conoscenza che giace nascosta sotto la scorza di una parola o di una forma plastica, ma l'acutezza dello sguardo deve svelarne il contenuto.

Se badiamo alle reazioni di chi guarda oggi un'opera moderna, vedremo che esse sono, per forza di cose, molto diverse. Ognuno ha la propria coscienza, anche se il grado di sviluppo di essa è uguale in diversi soggetti. Il contrario avviene di fronte ad un'opera autentica, per esempio alla *Epistola ad Fratres de Monte-Dei* di Guglielmo di Saint-Thierry, all'inno *Jesu dulcis memoria* o ad una chiesa romanica. Allo stesso modo la trasfigurazione di Cristo nelle vetrate della cattedrale di Chartres farà nascere sentimenti simili negli uomini che possiedono uno stesso stato di coscienza. La scoperta ed il risveglio della coscienza che ne risultano saranno identici, perché nei confronti di un'opera di valore tutto dipende dal livello di colui che la percepisce. Proprio questo è il carattere di un'arte tradizionale e l'arte romanica, si esprima essa in un testo o nella pietra, è tradizionale nella misura in cui si mantiene fedele a se stessa.

Vedremo piú avanti come la tradizione occidentale sia compresa nell'arte romanica. I capimastri partono da una conoscenza precisa e non sono inferiori ai fondatori di templi che obbediscono a regole sacre. Nell'arte romanica, che è paragonabile ad un'arte liturgica, la teologia non può essere separata dalla matematica.

Tre testi biblici appaiono significativi nei confronti della chiesa romanica e della ricchezza simbolica che essa presenta: prima di tutto il « *Fiat Lux* » della *Genesi*, perché l'uomo del Medio Evo, guardando i segni sul portale e sui capitelli, chiede che si faccia luce nel suo cuore e che essa gli indichi il senso della realtà universale. In secondo luogo, attraverso il « *Fiat verbum tuum* » della Vergine, il simbolo diviene un seme nell'anima che lo contempla. Infine, la parola di Samuele, che sentendosi chiamare da Jahvé risponde: « Parla, il tuo servitore ti ascolta », riassume l'atteggiamento dell'uomo romanico che entra nella Casa del Signore. Tutto l'universo, al quale l'uomo è legato, svela i suoi segreti attraverso i simboli.

Questi ultimi vengono percepiti a seconda del grado di intendimento. San Giovanni Climaco (morto nel 680) ha mostrato come basti un capello a confondere lo sguardo ed una preoccupazione anche minima a distruggere il senso esatto delle parole ricevute nel segreto del cuore. È nel vuoto che il suono echeggia e può essere percepito. I mistici raccomandano sempre la solitudine, il raccoglimento e la vigilanza. La stessa intellettualità rischia di ostacolare lo spirito perché interpone degli schermi tra il soggetto e l'oggetto. Non soltanto l'intelligenza deve vivere nell'ordine della verità, ma l'uomo tutto intero. L'uomo romanico lo sa ed è per questo che si muove a suo agio nelle essenze universali che i diversi simboli gli rivelano. Il suo amore brucia tutto quello che non è Dio e al tempo stesso tutto quello che non testimonia la sua presenza. Cosí l'uomo del XII secolo partecipa all'unità divina che i simboli gli suggeriscono.

Abbiamo già visto che il simbolo è un linguaggio ed una sintesi: esso instaura un rapporto. Quando si esprime nella pietra è un'altra cosa ancora: è silenzio. La parola può divertire per il fatto stesso che è parola, ma la pietra prevale sul testo perché è silenzio, è fedele alla realtà, è spoglia nonostante la sua materialità. Plutarco dice che il coccodrillo è l'immagine di Dio (in quanto è il solo animale a non avere una lingua), dato che la ragione divina non ha affatto bisogno di parole per manifestarsi, ma avanzando sulle vie del silenzio, governa le cose dei mortali secondo equità.

Il simbolo nella chiesa romanica si offre in silenzio a colui che ha aperti gli occhi del cuore. « Chi ha orecchie per intendere, intenda! ». Il simbolo è un linguaggio che si muove nel silenzio e viene percepito nel punto piú segreto dell'intelletto. Esso conduce nell'ordine delle essenze. E colui il quale contempla viene introdotto in una *cognitio matutina*.

Come abbiamo già visto, l'uomo romanico è alla ricerca dell'esperienza di Dio. I suoi incontri con i simboli, in quanto segni della presenza di Dio, costituiscono delle esperienze. Le immagini simboliche sono paragonabili a specchi, a enigmi; nello stesso modo della fede essi si presentano come un'ombra, o meglio ancora appaiono come una sorta di incarnazione divina che manifesta la realtà suprema (65).

Il simbolo è paragonabile alla pietra bianca di cui parla l'*Apocalisse* (II, 17) e che ha un nome. Parlando dell'esperienza di Dio, Guglielmo di Saint-Thierry, nel fare allusione a quello che l'uomo

(65) Vedi a questo proposito il *Sermone per l'Epifania* (III, 5) di Guerric d'Igny.

vede e sente di Dio e che è oscuro per gli uni e chiaro per gli altri, dirà che questo modo di conoscere e di sentire è paragonabile a quel ciottolo bianco portatore di un nome, e riconosciuto da colui che ne è beneficiario (66).

La percezione sperimentale dei segni permette d'intendere la voce di Dio e di afferrarne la presenza. Ogni volta che ciò avviene, l'anima acquista una piú splendente bellezza: ogni esperienza amplifica la sua rassomiglianza divina e la rende conforme al suo modello.

L'esperienza del simbolo diviene cosí esperienza spirituale: essa è diletto, dilatazione del cuore, trasalimento interiore, effusione dell'anima (67). L'esperienza spirituale del simbolo raggiunge l'esperienza mistica e l'anima si trasforma: illuminata, essa penetra nella via del discernimento e della saggezza. Essa s'incammina, di chiarezza in chiarezza (cfr. *II Cor.*, III, 18), cioè di simbolo in simbolo, verso la luce. Guidata dal suo amore in quanto senso spirituale, l'anima scopre la gloria di Dio (68).

(66) *Med.*, III, 9.

(67) Vedi Isacco della STELLA, *Sermone*, s. 17, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 194, c. 1748 D.

(68) Vedi a questo riguardo Guglielmo di SAINT-THIERRY, *Speculum fidei*, ediz. a cura di M.M. Davy, 390 C.

CAPITOLO I

SIMBOLI BIBLICI E PATRISTICI

Quali sono le fonti del linguaggio romanico? In altri termini, dove attingono gli autori, gli scultori ed i creatori d'immagini? L'origine si presenta duplice: religiosa e profana. La prima può a sua volta essere suddivisa in due, giacché comprende al tempo stesso la *Bibbia* e i Padri della Chiesa. La seconda fonte è assai varia, comprendendo molteplici influenze.

I simboli biblici e patristici sono stati usati con successo dai teologi e dai capimastri delle chiese romaniche. Non insisteremo sui simboli biblici. Si tratta di una questione fin troppo conosciuta perché ci sia bisogno di studiarla dettagliatamente; e questo tanto piú in quanto saremo obbligati a riparlarne in certi casi specifici. Ci basta dunque segnalare i tipi di simboli piú frequentemente ricorrenti e i libri biblici ai quali appartengono.

1. *La conoscenza biblica dei monaci*

I monaci del XII secolo possiedono una perfetta conoscenza della *Bibbia*. La conoscono a memoria ed il loro stesso pensiero è essenzialmente biblico. San Bernardo ci ha parlato di questi religiosi che ruminano i testi della Scrittura, meditandoli in continuazione per ricavarne tutto il succo.

L'Antico e il Nuovo Testamento non occupano lo stesso posto. Autori e creatori d'immagini li considerano sempre distintamente per il loro diverso grado di dignità. Tuttavia, il *Cantico dei Cantici* sarà il canto dell'anima mistica e la *Genesi* l'oggetto di numerosi commenti. Nella chiesa, l'Antico Testamento è piú spesso rappresentato nel portico: gli scultori vogliono cosí mostrare che esso costituisce una soglia e non può trovar posto nel Santo dei Santi dove vengono dispiegati i simboli del Nuovo Testamento.

Il pensiero biblico appare simile ad una trama sulla quale si muovono la penna dello scrittore e lo scalpello dello scultore. Il testo biblico è cosí profondamente commisto al pensiero quotidiano che è difficile distinguere la parte dello scrittore dal retaggio propriamente biblico. Quando, per esempio, leggiamo i trattati, i sermoni e lettere di San Bernardo, dovremmo citare ad ogni istante la Scrittura se volessimo tenere rigorosamente conto di ogni riferimento biblico. Questo non vuol dire che tali opere presentino una lettura difficile perché sovraccariche di citazioni; in alcun modo no, perché non sempre è facile distinguere queste citazioni tanto perfettamente le ha assimilate il pensiero dell'autore. Non c'è plagio del resto, ma un certo procedimento di stile e di forma, un'abitudine di pensiero: l'uomo medievale non saprebbe avere altro linguaggio che quello della parola di Dio.

2. *Teologia e Sacra Scrittura*

È questo il motivo per cui la *Sacra Doctrina* consisterà nel leggere la Scrittura ed i Padri. La teologia comprenderà principalmente la scienza della Scrittura, perché si ritiene che essa contenga la verità; Ugo di San Vittore la considera la scienza suprema (1). Cosí la teologia succede allo studio delle arti liberali e si presenta come un vertice.

I rapporti della teologia con le scienze e le arti liberali dividono i teologi. Gli uni vogliono interpretare la Scrittura con l'aiuto delle arti liberali, gli altri giudicheranno indegna l'utilizzazione delle scienze profane nei confronti della *Bibbia*. Un testo di Bernardo di Chartres, citato da Giovanni di Salisbury, ci indica le condizioni necessarie per accostarsi agli scritti ispirati: uno spirito umile (*mens humilis*), il gusto della ricerca erudita, la vita calma, una riflessione silenziosa, la povertà, la terra straniera (gli studiosi usavano lasciare la patria per compiere il loro studio altrove). Notiamo che nel XII secolo la teologia realizza immensi progressi. La *lectio* si arricchisce della *quaestio* e diventerà una spiegazione teologica in aggiunta alla glossa ordinaria (2). Onorio di Autun presenterà delle serie di domande e di risposte.

Il metodo applicato dai Padri alla Scrittura prende il nome di

(1) Ugo di San Vittore, *De scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae*, XIII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 175, c. 20.

(2) A. Landgraf, *Quelques collections de « quaestiones » dans la seconde moitié du XII siècle*, in *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 1935, pagg. 113 e segg.

« esegesi spirituale » e quando concerne la liturgia è chiamato « mistagogia ». Quest'ultima non è, come si potrebbe credere, solamente devozionale. Anselmo di Laon studia la genealogia di Cristo e si occupa della topografia palestinese. Pietro il Cantore compone le armonie del *Vangelo*, mentre Zaccaria di Besançon tenta di stabilire una concordanza (3). Altri autori cercheranno di adattare i testi biblici alla liturgia. L'esegesi del XII secolo non sembra molto originale. Tuttavia non soltanto si fa distinzione tra i sensi spirituale, allegorico e storico, ma il senso letterale viene studiato in quanto tale. È difficile, d'altronde, che una esegesi sia creatrice, dovendo sempre tener conto di una tradizione e dei commenti patristici che propongono strade determinate. Esiste tuttavia nel XII secolo una critica testuale, che è tanto piú complessa in quanto l'ebraico non è conosciuto che da un numero ristrettissimo di teologi. Le tradizioni apocrife ebraiche suscitano tuttavia un grandissimo interesse. Si vedranno dei rabbini invitati nei monasteri. Cosí Stefano Harding, organizzatore di Cîteaux, fa appello a maestri ebrei per correggere il testo della *Vulgata*.

È il senso allegorico che attrae maggiormente. Nel XII secolo il suo uso è tale che sembra distrarre il pensiero dalla vera tradizione. Già Plutarco aveva impiegato l'espressione « allegoria » nella sua opera *Della lettura dei poeti*. Per lui si trattava di un insegnamento muto. La presentazione delle finzioni poetiche è accompagnata da ragionamenti, per giustificare i quali si deve ricorrere al « senso nascosto », che richiede l'impiego delle allegorie (4). Questo termine si ritrova, del resto, in San Paolo (*Galati*, IV, 24). Nella sua opera dedicata allo studio delle Allegorie della Sacra Scrittura, Isidoro di Siviglia dimostra che esse costituiscono ciò che egli chiama « prefigurazioni del mistero » (5). L'uso dell'allegoria si sviluppa altrettanto bene nell'esegesi che nell'architettura, e lo studio allegorico dei numeri conoscerà un grande successo. Ma l'allegoria, pur godendo di un immenso prestigio, rimane figurativa e non offre materia d'insegnamento. Il simbolismo degli scritti, in virtú del suo valore didattico, svolgerà un ruolo del tutto diverso. Nel suo *Die Wiklichkeit*

(3) *De concordia Evangelistarum*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 186, c. 11 e segg.

(4) *Della lettura dei poeti*, cap. IV. Vedi la prefazione alle *Allegoriae* pubblicate sotto il nome di Rabano Mauro (in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 112, c. 849 e segg.) e che è stata senza dubbio composta da Adamo di San Vittore, mentre le *Allegoriae* sono state probabilmente scritte da Garnier di Rochefort. Cfr. M.D. Chenu, *Les deux âges de l'allegorisme scripturaire au Moyen Age*, in *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 1951, pag. 23.

(5) *Quaestiones in Vetus Testamentum, praefatio*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 83, c. 207 B.

der Seele, Carl Gustav Jung scrive: « Il simbolo non è un'allegoria, né un *semeion* (segno); esso è l'immagine di un contenuto che in gran parte trascende la coscienza. Bisogna scoprire che tali contenuti sono reali, sono cioè degli *agentia* con i quali non solo è possibile, ma è necessario spiegarsi » (6).

3. *Posizione storica dei simboli*

I simboli biblici non sono, per la maggior parte, simboli nuovi. Si tratta per lo piú di antichi temi rivestiti di un senso differente a causa del loro ingresso in una storia determinata che li fa propri. Vogliamo dire con ciò che i simboli cosmici assumono una collocazione storica che prima non avevano. A questo proposito Mircea Eliade, in *Images et symboles,* ha mostrato come i simboli della religione cosmica siano integrati in una prospettiva storica, e Jean Daniélou (7) ha indicato che la religione mosaica e cristiana non distrugge la religione cosmica. In effetti, se la religione biblica ha ripreso i simboli cosmici, è per farne segni propri, e conferire loro un nuovo destino.

Abbiamo già parlato, a proposito del linguaggio romanico, della presenza di analogie tra simboli identici nelle diverse religioni. Se la Sacra Scrittura è considerata dall'uomo medievale interamente ispirata, anche i simboli lo sono. Per sostenere ciò, Rupert di Deutz distinguerà lo Spirito Santo dallo scrittore sacro. Lo Spirito Santo ispira la Sacra Scrittura, mentre lo scrittore di Dio (*scriptor Dei*) trascrive l'ispirazione ricevuta. Secondo Origene, la *Bibbia* presenta numerosi simboli la cui interpretazione è tanto piú difficile a seconda dell'ordine del mistero al quale essi sono legati.

L'uomo romanico non impiega i simboli in modo meccanico e del tutto esteriore; egli li pensa, li assimila, li ricrea e, ancora, li considera come creazioni misteriose ordinate secondo il disegno di Dio. È quindi in una prospettiva di fede che i simboli si rendono espliciti. Al di fuori della fede questi simboli diverrebbero privi non solo di luce, ma anche di realtà. Una sorta di grazia li conserva,

(6) Ginevra, 1953, pag. 155 (tr. it.: *Realtà dell'anima,* Boringhieri, Torino 1963 - N.d.C.).

(7) Secondo J. Daniélou, « la simbolica non esiste allo stato puro, ma in situazioni storiche concrete ». Cosí gli autori del Medio Evo attingono dalla simbolica biblica dei simboli storici che illustrano momenti precisi della storia di Dio. A questa simbolica biblica e storica verrà dato il nome di tipologia. Vedi J. Daniélou, *Essai sur le mystère de l'histoire*, Parigi, 1953, pagg. 113 e 136-138; H. de Lubac, *Typologie et Allégorisme*, in *Recherches de science religieuse*, t. XXXIV (1947), n. 2, pagg. 180 e segg.

e per suo mezzo essi divengono intelligibili. Questo è per gli autori medievali un effetto dei doni dello Spirito Santo e non il risultato di un sapere cattedratico. Rupert di Deutz noterà che le immagini restano oscure soltanto per gli indegni; la comprensione dei simboli non è data in modo speciale agli eruditi, ma riguarda soprattutto i semplici ed i contemplativi.

Fra le opere della Sacra Scrittura in cui i simboli occupano un posto importante, bisogna considerare soprattutto la *Genesi* ed il *Cantico dei Cantici* nell'Antico Testamento, il *Vangelo* di San Giovanni e l'*Apocalisse* nel Nuovo. Gli esempi che citeremo saranno presi principalmente da questi testi. Ciò non significa che simboli largamente utilizzati non si trovino anche altrove: ad esempio, il *Deuteronomio* ne è particolarmente ricco.

Gli autori del XII secolo compongono sulla Sacra Scrittura trattati, commenti, dissertazioni che gli scultori interpretano a loro modo nella chiesa romanica. Fra i commenti al *Cantico dei Cantici,* quello di Onorio di Autun è uno dei piú densi di simbolismo religioso e riveste un ruolo importante sul piano iconografico. Le sculture della chiesa di San Giacomo a Regensburg riproducono parecchi simboli presentati da Onorio (8).

4. *Il simbolo nella « Genesi »*

L'idea della creazione ossessiona il Medio Evo e impegna il pensiero dei grandi centri scolastici del XII secolo. Cosí « la filosofia del mondo » è il tema centrale dei monaci di Chartres. Le scene della *Genesi* sono scolpite nella volta sopra il portale nord della cattedrale di Chartres. In quella di Laon, Dio, seduto, medita sulla creazione che sta per compiere: conta i giorni con le dita.

La creazione è oggetto di diverse controversie ed i simboli variano secondo le opinioni. La maggioranza dei teologi segue il senso letterale della *Bibbia* in cui l'ordinamento del mondo succede al caos primitivo. Vale la pena di riportare l'opinione di Guglielmo di Conches per la sua originalità. Le leggi della natura sembrano a quest'ultimo rispettare un ordine al quale essa non potrebbe sottrarsi. È dunque vano, per affermare la saggezza di Dio e l'ordine

(8) E. Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Parigi, 1931, pagg. 39, 149. Vedi anche: J. Endres, *Das S. Jacobsportal in Regensburg und Honorius Augustodunensis*, 1903; H. Rahner, *Die Seelenheilende Blume*; *Moly und Mandragore in antiker und christlicher Symbolik*, in *Eranos-Jahrbuch*, XII (1945), pagg. 233 e segg.; J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung des Mittelalters mit Berücksichtingung von Honorius Augustodunensis*, Friburgo in Breisgau, 1902, pagg. 12-22.

della sua opera, ammettere il caos biblico. Guglielmo di Conches si allontana dunque dal mito primitivo della terra « informe », adottato dai Padri e da un gran numero di teologi medievali. Secondo Ugo di San Vittore la materia è stata dapprima informe, ma è difficile rappresentarsi ciò che è privo di forma. Chiamiamo informe — egli scrive — ciò che permane nella confusione e nella mescolanza (9). La scuola di Chartres, fedele al *Timeo,* accetta l'idea del caos scosso da moti disordinati e convulsi (10). Arnaldo di Bonneval dirà che Dio, nel distinguere i luoghi e gli elementi della natura, assegna loro delle misure adeguate. In Dio nulla è confuso, nulla è stato informe, perché la materia, fin da quando è stata creata, è istantaneamente formata (11).

Sul piano simbolico la *Genesi* presenta un contenuto molto ampio. La creazione dell'universo e quella dell'uomo costituiscono un mistero insondabile che gli autori del XII secolo scrutano con fervore. Solo la creazione può rischiarare l'unità del mondo ed il senso della presenza di Dio in esso. Certo, il Cristo è il signore di quell'universo, ma il segreto sussiste, in quanto sfuggono le leggi dell'universo stesso. I teologi ed i filosofi ammirano la saggezza di Dio e ne restano meravigliati: permane, tuttavia, il carattere insolito e inspiegabile della creazione.

La *Genesi* (II, 7) insegna che Dio, come un vasaio, ha formato l'uomo dalla polvere della terra ed il *Salmo* (CII, 19) aggiunge che Dio siede sul suo trono e tutto è sottomesso al suo dominio. Ma come spiegare l'arcobaleno, il tuono e l'uva, che sono il prodotto del sole e dell'acqua? Come penetrare la natura del sole e della luna e precisarne il ruolo sugli uomini e sugli animali?

Chi misurò le acque nel cavo della mano
e calcolato con il palmo della mano le distese dei cieli?
Chi sostiene con tre dita la mole della terra
e ha pesato le montagne con la stadera
ed i colli con la bilancia?
Chi ha diretto lo spirito di Jahvé?

(*Isaia,* XL, 12-13)

(9) *De Sacramentis*, I, IV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, cc. 188-189.
(10) Vedi i testi suggestivi citati da M.D. Chenu nel suo articolo *L'homme et la nature. Perspectives sur la renaissance du XII siècle* », in *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, Parigi, 1952, pagg. 50 e segg.
(11) *De operibus sex dierum, prol.*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 189, cc. 1515-1516.

Gli uomini del Medio Evo riconoscono la potenza di Dio. Sanno di non abitare una città eterna, perché la vera città del cristiano è nei cieli. L'esistenza terrena li costringe ad abitare in una terra straniera (*terra aliena*). Dio non può essere compreso sulla terra, ma la sua visione futura apre una prospettiva di avvenire (12). Questo Dio che si cela, che non si può vedere senza morire, la cui vista annienterebbe, l'uomo lo conosce rivolgendo la sua attenzione a tutto quello in cui si manifesta (13).

Occorre dunque prendere coscienza di questa inafferrabilità di Dio, che è il mistero dei misteri, ed usare dei simboli per circoscriverla. Leggendo i testi della scuola cistercense e di quella cartusiana, o guardando la basilica di Vézelay o la chiesa di Saint-Benoît-sur-Loire, si può comprendere l'anima del XII secolo che, attraverso la fede, cercava di percepire i riflessi del Dio inafferrabile.

Fra i simboli della *Genesi* che merita soprattutto ricordare, citiamo il simbolo dello Spirito sulle acque che sarà tradotto simbolicamente nell'arte plastica da un uccello che vola sull'acqua ad ali spiegate: nei teologi e nei mistici esso assume sempre la forma di una colomba. Ricordiamo anche le coppie cielo e terra, sole e luna; la separazione delle acque inferiori e superiori; l'albero della vita che è al tempo stesso asse del mondo e scala cosmica significante il Cristo; il Paradiso provvisto di una porta, attraversato da quattro fiumi, situato in Oriente secondo la *Genesi* e che assilla l'immaginazione degli uomini romanici. Aggiungiamo i simboli di Adamo ed Eva, il serpente, l'arca, l'alleanza, il diluvio, il roveto ardente, il tabernacolo (*Deuteronomio*) e il tempio (*Libro dei Re*). La coppia luce e tenebra ricorre frequentemente — lo si è già visto (14) — nei testi mistici. La luce simboleggia il cielo e le tenebre l'inferno. Già il Tartaro, descrittoci da Plutarco, era privo di sole!

Gli scritti del XII secolo sulla *Genesi* sono particolarmente ricchi, come dimostrano quelli di Guibert di Nogent, di Onorio di Autun, di Abelardo, di Arnaldo di Bonneval e di Pietro Comestore.

L'uomo deve riprodurre in sé le diverse fasi della creazione,

(12) Vedi l'opera di R. Bultmann, *Le Christianisme primitif*, trad. francese di P. Jundt, Parigi, 1950 (cap. I « L'eredità dell'antico Testamento », pagg. 18 e segg.).
(13) Vedi a questo proposito W.G. Baudissin, *Gott shauen in der altetestamentlichen Religion*, in *Archiv für Religionswissenschaft*, XVIII (1915), pagg. 173-239; e R. Bultmann, *Untersuchungen zum Johannesevangelium*, in *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, XXIV (1930), pagg. 169-192.
(14) Cfr. *infra*, pag. 58.

sia che si tratti, per esempio, della separazione delle acque superiori da quelle inferiori, divise dal firmamento, o della formazione della terra, eccetera. Secondo Origene, quando l'uomo giunge a separare in se stesso le acque superiori da quelle inferiori, si riproduce in lui il firmamento situato tra esse. Le acque in alto designano le acque spirituali, quelle in basso le acque abissali. Il cielo spirituale è il nostro spirito; solo l'uomo spirituale può contemplare Dio, dal momento che il cielo corporale (o firmamento) è visto con gli occhi del corpo (15). Questo tema, ripreso da Origene nelle sue *Omelie sulla Genesi,* è sovente usato dagli autori medievali in un senso piú o meno simbolico. Cosí Guigone II il Certosino, nelle sue *Meditazioni* (16), commenta sul piano mistico l'opera divina che l'uomo svolge in se stesso. Lo stesso Guigone supplica Dio di far sciogliere in lui le acque superiori che Aquilone ha gelato: « Vattene, Aquilone... Vieni, Austro, vieni alla luce del mezzogiorno a far fondere il ghiaccio della mia anima affinché essa ritorni alle altezze della sua origine » (17). Ritroveremo il simbolo di quest'opera dei sei giorni nei sei giorni trascorsi da Mosè sul Monte Sinai. Questo periodo simboleggia la vita presente, mentre il *Sabbat* indica la vita eterna (18). Tale interpretazione è familiare agli scrittori del XII secolo. Secondo Gilberto d'Olanda, il *Sabbat* significa il riposo di Dio dopo la creazione e quello di Cristo dopo la Passione (19). Aelred di Rievaulx consiglia di attendere al disbrigo dei propri affari per sei giorni, in modo da arrivare al riposo del settimo giorno, essendo il *Sabbat* una partecipazione all'eterno riposo di Dio (20).

5. *Il simbolo nel « Cantico dei Cantici »* (21)

Numerosi sono i commentatori del *Cantico dei Cantici.* Basti ricordare Ivo di Chartres, Bruno d'Asti, Rupert di Deutz, Onorio di Autun, San Bernardo, Guglielmo di Saint-Thierry, Gilberto della Porrée e Gilberto d'Olanda.

(15) Origene, *Homélies sur la Genèse*, trad. di L. Doutreleau, Parigi, 1943, pagg. 65-67.
(16) *De l'imitation de Jésus-Christ, Méditations inédites de Guigue II le Chartreux*, testo e traduzione di M.M. Davy, Parigi, 1935.
(17) *Méditations*, VI, cit., pag. 43.
(18) Cfr. Gregorio di Nissa, *Vie de Moïse*, trad, francese di Jean Daniélou, Parigi, 1941, pag. 103. Vedi anche Origene, *Homélies* cit., 212, pagg. 14-25.
(19) *Sermone* XI, 4-5, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 60 C.
(20) *Speculum caritatis*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 195 c.
(21) Cfr. *infra*, pag. 86.

Il *Cantico dei Cantici* espone una filosofia, quella del « *Santo dei Santi* » che corrisponde all'età perfetta della vita spirituale. La via in esso descritta conduce all'unione dell'anima con Dio, unione cosí totale che ha per fine l'unità dello spirito. Il *Cantico,* su questo piano mistico, è l'epitalamio dello Sposo e della Sposa, di Dio e dell'anima; questa, avendo attraversato le diverse tappe dell'amore, si muove nella carità. Cosí come — scriverà San Bernardo — Dio è inaccessibile all'uomo senza Cristo che funge da intermediario, e come l'amore carnale precede l'amore spirituale, cosí un linguaggio puramente spirituale non sarebbe udibile. Per questo il *Cantico* impiega un linguaggio carnale e parla per enigmi: la lettera copre lo spirito come la paglia il grano. Secondo i mistici, il *Cantico dei Cantici* riguarda l'uomo interiore. Questi si trova nella necessità di far uso dei simboli quando vuole comunicare la sua esperienza. « Come è impossibile », dirà San Bernardo, « comprendere un discorso greco o latino se non si conosce il greco o il latino, cosí per colui che non ama, l'amore è una lingua barbara » (22). Nel XII secolo, gli abati erano soliti parafrasare il *Cantico dei Cantici* davanti ai loro religiosi. Nessuna opera poteva essere piú adatta a coloro che, nella vita monastica, tentavano di vivere nella presenza di Dio. A proposito delle relazioni dell'anima con Dio, abbiamo visto che questa unione è talmente totale da essere paragonata all'atto coniugale (23).

Come simboli principali contenuti nel *Cantico dei Cantici* vanno citati: il bacio, la vigna, la gazzella, il deserto, la tortora, il mazzo di mirra, la negritudine della sposa, la cavità nella roccia, eccetera. In realtà, la maggior parte dei termini impiegati nel *Cantico* è di natura simbolica.

6. *Il simbolo nei « Vangeli »*

Nel Nuovo Testamento sono da mettere in evidenza numerosi simboli, ad esempio: la Vergine, i Magi, la croce, l'agnello, l'aquila, il leone, il toro, il gallo, l'asino. Il simbolo del Cristo è evidentemente di estrema importanza. Cristo è il novello Adamo, il novello Abele, il novello Isacco. Egli è chiamato « Oriente » e questo simbolo sarà, come vedremo, ripreso frequentemente negli inni liturgici. Tutti gli avvenimenti della vita di Cristo sono prefigurati nell'Antico Testamento. Cosí l'adorazione dei Magi ricorda i tre

(22) *Sermone LXXIX, 1, sul Cantico dei Cantici,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 1163 C.
(23) Cfr. *infra*, pag. 86.

guerrieri che offrono acqua a David, la Cena evoca la Pasqua, la Crocifissione ha come omologo l'erezione del serpente di bronzo, e la Deposizione è Giona inghiottito nel ventre della balena. La Vergine è accostata alla Sulamita dell'Antico Testamento ed è paragonata alla luna, ad un giardino chiuso, ad uno specchio, ad una fontana, e poiché diviene la novella Eva, schiaccia col piede il serpente che sedusse la prima Eva.

7. *Il simbolo nell'« Apocalisse »*

Nel XII secolo i commenti all'*Apocalisse* si leggono non soltanto nei trattati teologici, ma anche sulla pietra delle chiese. Il successo dell'*Apocalisse* si spiega per il suo contenuto. Essa immerge l'uomo in un'atmosfera escatologica e gli consente, forse, di sopportare con maggior pazienza le prove della sua esistenza. Sta di fatto che la fine del mondo è per l'uomo medievale fonte di perpetua angoscia e lo getta nel terrore del Giudizio finale.

L'interpretazione dell'*Apocalisse* proposta dal Beato di Libana sarà ripresa piú e piú volte dagli scultori del XII secolo. Composta in Spagna, l'opera fu copiata e serví di base per l'*Apocalisse* di Saint-Sever. L'opera del Beato conteneva un gran numero di miniature d'ispirazione orientale ed era stata arricchita d'immagini nei monasteri mozarabici e carolingi (24). Secondo E. Mâle, l'Abbazia di Moissac doveva essere in possesso di un'*Apocalisse* del Beato, dato che gli scultori vi fanno riferimento rappresentando Cristo in gloria, circondato dai quattro animali e dai ventiquattro vegliardi (25). L'influenza di questo commento è riconoscibile anche a Saint-Benoît-sur-Loire e nel timpano della chiesa di La Landa di Cubzac (Gironda). Lo stesso trattato ispirerà numerosi creatori d'immagini. Nella cattedrale di Auxerre si vede un disegno che imita una miniatura di Saint-Sever, in cui l'aquila tiene nei suoi artigli un rotolo; lo stesso dettaglio si ritrova all'abbazia di Moissac. Notiamo che l'*Apocalisse* di Saint-Sever servirà anche agli scultori per i temi di Adamo ed Eva, del diluvio, dell'adorazione dei Magi ed anche per i leoni scolpiti sui capitelli di Moissac.

Gli autori medievali troveranno nell'*Apocalisse* di San Giovanni numerosi simboli cosmici: per questo le immagini della luce attireranno la loro attenzione. Strane frasi dell'*Apocalisse* introducevano

(24) Vedi H. Focillon, *L'an mil*, Parigi, 1952, pag. 46.
(25) Vedi E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, Parigi, 1928, pag. 7. Cfr. anche il Capitolo III della Terza Parte della presente opera, pag. 171.

nella loro immaginazione una visione escatologica: « Non ci sarà piú il sole... perché Cristo sarà la luce... ed il drago scomparirà dalle acque che rappresentano il regno della morte » (XXI). Simboli del genere arrivano ad investire temi universali.

Dell'*Apocalisse,* ricordiamo i simboli di Cristo (apocalittico), dei vegliardi, delle vergini, dell'agnello, della spada, della bilancia e dei cavalli.

Questi che abbiamo ricordato sono i principali simboli biblici, ma certamente ve ne sono molti altri di pari importanza. Paul Alphandéry ha segnalato l'insufficienza degli studi riguardanti le influenze bibliche sul pensiero dell'Europa medievale. Si tratta, in effetti, di una questione di enorme portata di cui non è possibile tracciare i confini (26).

8. *I simboli nei Padri della Chiesa greci e latini*

Ritroviamo i vari simboli biblici che abbiamo ricordato negli autori e negli scultori del Medio Evo. Tali simboli erano del resto appresi attraverso i commenti dei Padri della Chiesa. Per moltissimo tempo l'autorità delle Sacre Scritture ispirate non fu separata da quella dei Padri della Chiesa; le testimonianze patristiche formano ciò che viene correntemente chiamato con il nome di *auctoritates*. Nel XII secolo incominciano ad affacciarsi le opinioni personali. Tuttavia Ugo di San Vittore sembra esprimere la tendenza generale dell'epoca quando afferma che la docilità nei confronti delle opinioni dei Padri della Chiesa permette di conoscere il senso delle Scritture. Vi è quindi una fedeltà alla tradizione che gli autori e gli scultori romanici rispettano. Ed essi non solo accolgono le diverse interpretazioni che sono loro presentate, ma le considerano fedeli alla realtà. Non tenerne conto sarebbe dunque falsare il testo divino. Gregorio di Nissa, prima di Dionigi, dirà che l'uomo non può conoscere Dio se non nella misura in cui si accosta a lui. Le ascensioni dell'anima corrispondono alle tappe nella comprensione dei simboli. Si dovrebbe forse stabilire un accostamento fra la teologia negativa ed il significato dei simboli. La teologia negativa afferma che l'essenziale è inesprimibile, e cosí il simbolo.

Ricordiamo qui soltanto alcuni dei principali testi dei Padri della Chiesa, che si riferiscono all'impiego dei simboli, che furono poi

(26) Vedi P. Alphandéry, *L'Evhémérisme et le début de l'histoire des religions au Moyen Age*, in *Revue de l'histoire des Religions*, t. CIX (1934), n. 1, pag. 9.

cosí largamente usati nel XII secolo. In una delle sue lettere (LV) Sant'Agostino precisa che l'insegnamento dato dai simboli ha lo scopo di risvegliare e di nutrire il fuoco dell'amore, affinché l'uomo si elevi verso ciò che è al di sopra di lui e che non saprebbe raggiungere da solo. Sant'Agostino studia i segni, cioè i simboli delle Scritture, nel *De doctrina christiana.* Certi passaggi gli sembrano difficili da spiegare. Perciò nota l'ambiguità di numerosi testi (*signa ambigua*). Non basta, egli dirà, comprendere le Scritture alla lettera, donde la necessità di prendere contatto con la natura dei diversi esseri ed elementi ai quali si fa allusione, come gli animali, le piante ed i minerali. In questa stessa opera Sant'Agostino mostra come le scienze sono necessarie per acquisire la conoscenza delle Scritture. A tale proposito É. Gilson rileva che questo testo di Sant'Agostino è alla base delle scienze naturali, geografiche, di mineralogia, botaniche e zoologiche del Medio Evo (27). Da essa derivano i bestiari ed i lapidari medievali.

Vi è nel XII secolo uno spirito enciclopedico che continua la tradizione rappresentata da Isidoro di Siviglia e dal Venerabile Beda. Una dottrina del genere è però fedele soprattutto a Sant'Agostino, che svolge anche un ruolo nella mistica simbolica del mondo sensibile quale emerge nel XII secolo; mentre Clemente Alessandrino espone piuttosto una geometria che conduce dal sensibile all'intelligibile, grazie al dono dell'intelligenza. Ma gli occhi dell'anima sono talvolta talmente offuscati da farla divenire incapace di cogliere ciò che non può toccare con gli occhi corporei. Basandosi su questo tema, Gregorio Magno dimostra la necessità dei simboli. Questi sono vincolati al cuore di carne, che da solo non saprebbe avere la piena visione di Dio.

Nel suo commento al *Cantico dei Cantici,* Gregorio di Nissa, parlando della vita spirituale e delle tre vie che essa comporta, indica parecchi simboli assai diffusi nel XII secolo: il roveto ardente simboleggia la prima via, la nube la seconda, le tenebre, che coprono la vita mistica, la terza. Gregorio descrive a lungo questa nube: è « la conoscenza piú approfondita delle cose nascoste a condurre l'anima, attraverso le cose visibili, fino alla natura invisibile, come la nube che oscura tutto il visibile, ma che guida l'anima e l'abitua a volgersi verso ciò che è nascosto » (28). Il simbolo appare in tal modo paragonabile ad una nube, perché si situa tra la luce folgorante e le tenebre. Per Gregorio, la nube è già una conoscenza.

(27) Vedi É. GILSON, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Parigi, 1943, pag. 161.

(28) Ne dà la traduzione J. DANIÉLOU, *Platonisme e Théologie mystique*, Parigi, 1944, pag. 142.

Questo stesso autore, nella sua sesta omelia sulle beatitudini, distinguerà un duplice modo di conoscenza, l'uno simbolico, l'altro mistico.

Gli autori del XII secolo conoscono Dionigi, Massimo e Gregorio di Nissa attraverso il *De divisione naturae* di Giovanni Scoto Eriugena. Si vedranno San Bernardo e soprattutto Guglielmo di Saint-Thierry citare Origene e Gregorio di Nissa (29), Rabano Mauro nominare Gregorio Nazianzeno. Tuttavia Guglielmo rimprovererà ad Abelardo la sua fedeltà a Giovanni Scoto Eriugena. Pietro Lombardo, la cui opera è fondamentalmente agostiniana, sia per la scelta dei testi che per la mentalità, riporta i nomi di Sant'Ilario, di Sant'Ambrogio, di Gregorio Magno, di Gerolamo, di Isidoro e di numerosi autori carolingi; fra gli orientali sceglie Atanasio, Didimo, Cirillo d'Alessandria, lo Pseudo-Dionigi e San Giovanni Crisostomo. Pietro Lombardo conosce anche l'opera di Giovanni Damasceno tradotta da Burgondio di Pisa e cita volentieri Origene. Si sa che il suo commento parte dalla frase di Sant'Agostino riguardante la distinzione fra le cose (*res*) ed i segni (*signa*). Ecco che vengono considerati anche la portata dei simboli ed il senso che si dovrà loro attribuire.

La lingua greca, come noto, non è in uso nel XII secolo ed i Padri greci sono conosciuti attraverso traduzioni. In ogni epoca vi sono dei « grecofobi » che rifiutano di considerare i Padri greci come autori autentici. Guibert di Nogent, pur ritenuto il piú intellettuale del suo secolo, condivide siffatta opinione. L'uditorio protesta quando San Bernardo commenta un'omelia di Origene sul *Levitico* (X, 9). « Perché questo insolito brontolio? », chiederà egli (30). Nei confronti del greco, Roberto di Melun userà espressioni sprezzanti. Dirà *graeculus sermo,* manifestando con ciò una sdegnosa ironia (31).

I Padri latini invece godono di un credito universale soprattutto Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, San Gregorio Magno, la cui fortuna è immensa. Essi formano, con San Girolamo, il gruppo dei quattro grandi dottori della Chiesa occidentale, latori delle principali corrispondenze simboliche. Nel Medio Evo, si riscontrano sim-

(29) Questa parentela è stata avanzata da É. GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Parigi, 1934, pag. 28, n. 1, pag. 29, n. 1, e ripresa da J.M. DECHANET, *Guillaume de Saint-Thierry, l'homme et son oeuvre*, Bruges, 1942, pagg. 46 e segg.

(30) Cfr. *Sermo XXXIV de diversis*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 630 e segg.

(31) Vedi R. MARTIN, *Oeuvres de Robert de Melun, Sententiae 1, Spicilegium sacrum Iovannense*, t. 21. Vedi anche J. de GHELLINCK, *Le mouvement théologique du XII siècle*, Parigi, 1948, pagg. 230-231.

boli semitici ed ellenici apparentemente confusi. È facile osservare in Origene le due simboliche giustapposte.

La conciliazione dei testi patristici è già avviata prima del XII secolo. I tentativi, peraltro, vengono portati a compimento nel momento stesso in cui la teologia diviene piú creatrice. A metà del XII secolo vedremo precisarsi una formula, già esposta da Sant'Agostino e da Gregorio Magno, riguardante l'accordo dei Padri malgrado un'apparente divergenza: « *non sunt adversi sed diversi* (32).

Gli autori del Medio Evo sono debitori a ciascuno dei Padri della Chiesa di una particolare nozione. Essi prendono in prestito da Tertulliano e da Massimo la nozione di estasi; per il primo si tratta di una *amentia,* cioè di un'assenza dello spirito, per il secondo di un *excessus,* cioè di un superamento. Gregorio di Nissa suggerisce loro il mistero dello Sposo, della Sposa e della purificazione dell'anima. Da Gregorio Magno ricavano, tra l'altro, il concetto del distacco da sé che assicura il possesso di Dio. Gli stessi simboli si trovano ripresi, interpretati e utilizzati con significati sempre piú estesi. Vediamo un testo apocrifo di Sant'Agostino recitato al *Mattutino* di Natale e scolpito sulla facciata di Notre-Dame-la-Grande di Poitiers. Talvolta l'immaginazione sostituisce l'interpretazione reale del simbolo; ne deriva una deformazione che si estende in zone sempre piú vaste. Per quanto concerne i temi della palma e della corona, della vigna e dell'albero, del pesce e della nave, del carro e della stella, che Jean Daniélou ha studiato nel pensiero ebraico e in quello dei Padri (33), si sa che queste immagini, commentate dagli autori romanici, erano altrettanti motivi ornamentali.

Gli antichi cataloghi delle biblioteche monastiche ci permettono di ricreare il clima intellettuale dei monaci del XII secolo e di conoscere il numero di manoscritti dedicati alle opere dei Padri. Nella sua *Regola* che, come noto, era letta da tutti i monaci occidentali, San Benedetto raccomanda gli insegnamenti dei Padri, che possono condurre al culmine della perfezione. Ora, i monaci leggevano ogni giorno qualche commento patristico, sia per i loro studi, sia per la loro personale edificazione. Attraverso i cataloghi monastici è facile constatare l'importanza data, per esempio, a Cassino e a San Gregorio Magno. Nelle biblioteche, anche i poeti e gli storici occupano spesso un posto grande quanto quello dei Padri.

Gli ultimi libri del *Didascalion* di Ugo di San Vittore descrivono l'insegnamento delle Scritture come lo si praticava nel XII secolo. Questo trattato avrebbe fornito le regole interpretative delle

(32) Vedi J. de GHELLINCK, *Le mouvement théologique* cit., pag. 234.
(33) *Les symboles chrétiens primitifs*, Parigi, 1961.

Scritture a completare sull'argomento gli scritti di Sant'Agostino, di Cassiodoro e di Rabano Mauro (34). Gli autori romanici potevano trovare una miniera di citazioni patristiche anche nelle famose *Sentenze* di Pietro Lombardo.

Cosí i Padri della Chiesa riprendono e sviluppano i simboli contenuti nella *Bibbia.* Questi simboli, trasmessi dai Padri ed interpretati dai mistici e dai maestri di bottega, offrono una pluralità di dimensioni. Ora, tale molteplicità non è soltanto l'effetto di una polivalenza inerente ai simboli, ma risulta dalla diversità dei piani sui quali il simbolo è accolto: tutto dipende dalla lucidità della persona che riceve il simbolo e lo considera. Esistono comunque nel campo dell'arte dei canoni: vengono date e seguite delle direttive che dipendono dal tipo di formazione, piú o meno diversa, ricevuta nei laboratori. Se da un lato i centri monastici, per esempio le abbazie benedettine, cistercensi e cartusiane, presentano delle affinità, dall'altro troviamo gruppi laici di architetti e di creatori d'immagini, intimamente legati a determinati luoghi geografici. Cosí il modo di trattare i simboli può variare dalla Borgogna al Poitou ed alla Provenza, mentre, all'interno di questa o di quella regione, l'iconografia sembra obbedire alle stesse leggi.

I significati delle Sacre Scritture possono essere adattati all'arte romanica. Ricordiamo la triplice distinzione esposta da Origene e di ispirazione filoniana, che concerne i principianti, quelli che stanno progredendo ed i perfetti: Abramo, Giacobbe ed Isacco impersonificavano queste tappe. Il tema è ripreso da numerosi autori del Medio Evo. Guglielmo di Saint-Thierry, in un trattato destinato ai certosini di Mont-Dieu, descrive a lungo questi tre gradi: stato animale, stato della ragione, stato spirituale. Ogni significato delle Scritture corrisponde a uno di questi tre stadi. Nel primo, viene edificato il « semplice », nel secondo l'anima penetra nell'aspetto religioso e mistico del mistero. Infine, la comprensione di questo mistero varia a seconda della qualità dell'anima. Donde la molteplicità delle interpretazioni.

Bibbia, agiografia, mistica, liturgia ed arte riprendono tutte i medesimi soggetti. E questi simboli biblici e patristici si mescolano talvolta ad un apporto profano ancor piú composito nelle sue fonti e nelle sue rappresentazioni.

(34) Vedi *supra,* nota 4, pag. 131.

Capitolo II

SIMBOLI PROFANI

Alla fine del X secolo gli autori antichi erano stati respinti. Il monaco Odilone vide in sogno dei serpenti sfuggire da un vaso: la poesia antica fuggiva! L'XI secolo tentò di recuperare il tesoro disperso. Il XII secolo romanico fece sua l'eredità antica, e trasmise ai tempi futuri una civiltà che altrimenti avremmo ignorato. Tutta l'Europa moderna è debitrice a questo XII secolo romanico senza il quale i ragazzi non tradurrebbero a scuola quei testi che affinano la loro intelligenza e che ci incantano in età matura. Si tratta di un prezioso regalo del quale dobbiamo avere coscienza. Beninteso, l'abbiamo detto e lo ripeteremo, il pensiero cristiano ha cercato di incorporare l'antichità e non ha sovrapposto questo lascito alla propria riflessione, ma l'ha fatto suo perché nella sua visione cristiana nulla potrebbe essere sottratto a Cristo, che possiede il presente, il passato ed il futuro.

1. *L'Europa romanica*

Il XII secolo romanico è occidentale. Esso rappresenta una civiltà, vale a dire un modo di pensare, di sentire, di comunicare. Questo secolo inaugura un'epoca nuova e la novità è tanto piú rilevante in quanto esso ha dietro di sé la caduta dell'Impero carolingio. In un regime feudale che va organizzandosi, l'uomo romanico ricerca i tratti della propria identità per attingere ad un'umanità piú vasta.

Apporti di diversa natura si mescolano in Europa. Questa è un crocevia d'incontri. Le sue due sponde, l'Atlantico e il Mediterraneo, raccolgono e contengono un triplice pensiero: greco, musulmano e giudaico. La Spagna svolge un ruolo di primo piano per la sua capacità di farsi tramite. A guisa di una piattaforma girevole, essa

generosamente consegna tutto quel che riceve. L'influenza esercitata dagli arabi e dagli ebrei di Spagna è notevole. Per lungo tempo si è creduto che ciò si fosse manifestato soprattutto nel campo della medicina e della filosofia, ma sappiamo adesso in modo sicuro che questa influenza si è estesa non solo all'architettura, ma anche alla letteratura. Nel Poitou, nell'Alvernia, nella Saintonge, nella Borgogna e nel Mezzogiorno della Francia si rilevano influenze islamiche. Le Crociate e le strade per Compostella hanno servito da vie di diffusione. Quando l'Europa occidentale è in via di formazione, i viaggi remoti danno la sensazione di un vasto universo e gli architetti ed i creatori d'immagini adottano visioni nuove.

Noi ci soffermeremo soprattutto sull'arte dell'antica Roma; va però tenuto conto anche di un considerevole apporto orientale, proveniente dall'Asia attraverso la Transcaucasia. J. Baltrusaitis ha messo in evidenza delle somiglianze sorprendenti, dal punto di vista della scultura ornamentale, tra motivi asiatici dell'epoca sumerica e quelli riprodotti sulle chiese romaniche (1). È vero che l'influenza della cristianità orientale, dalla Mesopotamia, si ritrova nell'arte romanica, come è stato giustamente sottolineato da J. Puig i Cadafalch (2) quando scrive: « La prima arte romanica è stata un'invasione mesopotamica in Occidente, che si è cosí messo a parlare una lingua fortemente impregnata di orientalismo... l'arte creata a Ravenna e l'arte bizantina si sono fuse nell' " arte ". È impossibile precisare l'esatta influenza dell'Oriente, o almeno nominare i simboli che esso presterà all'Occidente, perché questi non sempre sono puri, ma appaiono amalgamati con altre rappresentazioni provenienti da correnti diverse. Già nell'XI secolo si trova la decorazione scolpita con le margherite, il fiordaliso, l'attorcigliamento, la treccia, la stella a sei punte. La cristianità orientale aveva raccolto una vasta eredità in Siria, in Mesopotamia, nella Transcaucasia, in Egitto. Essa avrebbe trasmesso tali ricchezze all'Occidente. A causa della molteplicità delle sue fonti orientali, l'arte romanica avrà un carattere molto piú universale di quello dell'arte gotica.

Puig i Cadafalch osserva anche che non vi è continuità storica tra l'arte romanica e le arti precedenti. Si deve parlare di un vuoto. Da un momento preciso, ha inizio lo stile e l'autore si chiede: « Qual è l'apporto delle arti precedenti nella prima arte romanica? La risposta è chiara: Roma è la base dell'arte che stiamo studiando » (3).

(1) Vedi J. Baltrusaitis, *Art sumérien, art roman*, Parigi, 1934.
(2) Cfr. J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Parigi, 1935, pag. 469.
(3) *La géographie* cit., pag. 470.

L'affermazione appare perentoria. Va soprattutto ricordato che l'arte che comunemente chiamiamo romana non è romana di origine. Roma si trova al centro degli apporti piú vari.

Anche simboli celtici sopravvivono nella scultura romanica. La Scozia e l'Irlanda forniscono, nelle spirali e negli intrecci, una misteriosa cultura di provenienza celtica.

2. *Le sculture antiche* (4)

Gli storici medievali descrivono con enfasi gli scavi che permettono loro di scoprire le opere d'arte (5). In Francia essi possono agevolmente ammirare sarcofagi e statue: vi rimangono infatti numerose rovine romane. Cosí Autun, l'antica città della Gallia romana, conserva il suo teatro, in seguito cristianizzato: vi trova asilo una cappella in onore di Sant'Andrea. Piú tardi, nei racconti dei loro viaggi letterari, Dom Martène e Dom Durand rileveranno, a proposito del Saint-Lazare di Autun, un ordine architettonico ripreso da Roma.

Particolare curioso: i viaggiatori, abati e monaci o meglio ancora architetti, che si recano a Roma, non mancano di riportarne qualche ricordo. Imitano in ciò Carlo Magno che il papa Adriano I aveva autorizzato a portar via quel che volesse dalle antiche rovine: grossi carichi di marmi provenienti da Roma e da Ravenna si avviarono alla volta di Aquisgrana. Sigierio sogna di rinnovare il gesto dell'imperatore. Non ha egli forse pensato di porre delle colonne romane nel coro dell'abbazia di Saint-Denis? Il vescovo di Winchester fa riempire una nave con blocchi di pietra tolti dalle rovine di Roma. L'abate di Saint-Benoît-sur-Loire usa mosaici di marmo per gli altari della sua abbazia. Tutto un commercio, che copre l'Europa intera, si va organizzando. Può essere interessante rilevare questo gusto dei monaci per un passato che ritengono nobile e carico di significato. Introdurre nel suo tempio queste pietre, questi mosaici e questi marmi era un modo di glorificare Dio.

(4) Vedi J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, Londra, 1939. Questo libro ci è stato prezioso per la stesura del presente capitolo.
(5) Vedi, su questo argomento, G. Zappert, *Ueber Antiquitätenfunde im Mittelalter*, in *Sitzungberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschften der Philosophische-historische Classe*, V, Vienna, 1850, pagg. 572 e segg.

3. *La città d'oro*

È evidente l'attrazione che l'antica Roma esercitava sugli uomini romanici. Dobbiamo infatti tener bene a mente che i monaci del XII secolo (che gli ignoranti — e ve ne sono molti — hanno scambiato superficialmente per barbari) erano invece dei fini letterati, ammiratori di un'antichità che conoscevano meglio di noi! Con i suoi gloriosi ricordi, Roma attirava i viaggiatori. Essa era sempre stata un centro importante a causa del suo ruolo in seno alla cristianità. A quell'epoca il papa non godeva ancora del privilegio dell'infallibilità che è di data recente. Con lui si poteva discutere. Padre del popolo cristiano, ma impegnato nelle cose temporali, diventava la posta di contrastanti influenze ed era assediato dai partiti. I costumi erano rudi ed i suoi legati potevano talvolta essere molestati violentemente! Alcune lettere di San Bernardo ostentano nei riguardi dei papi una libertà di accenti che oggi non mancherebbe di sorprenderci. Bernardo di Chiaravalle — questo è vero — rivestiva il ruolo di arbitro della cristianità e il papa Eugenio III, già monaco di Cîteaux, era stato, un tempo, l'incaricato del riscaldamento dell'abbazia.

Quando gli abati, appollaiati sui loro muli o sui loro cavalli, si recavano alla « Roma d'oro », dopo essersi inchinati sulla tomba degli apostoli ed aver pregato nella chiesa del Laterano, amavano contemplare l'eredità di cui l'antica città era piena. Sotto questo aspetto, le relazioni di viaggio fra l'Italia e la Francia sono ricche di immagini. Si legga, per esempio, la cronaca di Arnoldo di Lubecca o l'assai antica guida di Roma ripresa nel 1155 sotto il titolo di *Mirabilia Urbis Romae* (6). Si viene cosí a conoscere il nome dei monumenti piú ammirati. È vero che numerosi templi pagani erano stati trasformati in chiese ed altri furono oggetto degli appetiti delle famiglie romane, ma pur cristianizzati, evocavano sempre il ricordo dei tempi passati. Un decreto del Senato del 1162, concernente la colonna Traiana, è a tale riguardo significativo e dimostra il rispetto in cui erano circondate queste antiche vestigia. Esso ha per noi ancora un significato, dato che contiene un senso dei valori ormai perduto dalla civiltà meccanica. La colonna Traiana deve restare intatta ed incorrotta — esigeva il decreto — finché il mondo durerà; colui che tenterà di degradarla sarà condannato a morte ed i suoi beni confiscati. Non si può essere piú tassativi! Un simile atteggiamento non stupiva gli Italiani piú dei Francesi, dei Tedeschi o degli Inglesi, o meglio non provocava alcun turbamento nell'anima cristiana. Si faceva allora meno questione di nazionalità che dividessero gli uomini quanto del fatto di essere cristiani o non cristiani.

(6) Le *Mirabilia* sarebbero, secondo Mons. Duchesne, l'opera di un canonico di San Pietro, che utilizza fonti antiche. Cfr. G. PARTHEY, *Mirabilia Romae*, Berlino, 1869.

Certo, questi edifici erano serviti al culto pagano e rappresentavano quindi le spoglie dei Gentili. I loro nomi non cambiavano necessariamente: molti rimanevano, ma cambiava la loro destinazione. Nessun disprezzo li copriva, ma solo la compassione: questi monumenti della pietra o del pensiero rimanevano sterili. « Essi non sono spirito o vita! », dirà Pietro Comestore ad un gruppo di studenti. Li si giudicava però « onorevoli » (7) e sapientemente costruiti.

Parlando della bellezza di Roma, un poeta del XII secolo, Hildebert di Lavardin, dirà: « Le rovine delle tue divinità sono piú belle degli stessi dèi ». L'arte umana supera in certi casi la bellezza della natura. A questa bellezza, piú bella della natura, tenderanno gli artisti nelle statue di Dio di Amiens, della Vergine, eccetera.

La guida di Roma raccontava ai pellegrini anche numerose leggende. Cosí, la visita al Campidoglio ricordava loro che sotto il regno di Augusto alcune statue, ognuna munita di una campanella, rappresentavano le varie province romane. Se una di queste campane si metteva a suonare, era il segno di una rivolta nella provincia corrispondente.

Una parte preminente avrebbe avuto una statua equestre, quella di Marco Aurelio, il cui cavallo calpestava una statuetta che simboleggiava i paesi conquistati dall'imperatore. Rifacendosi ad un'antica iscrizione, viaggiatori e pellegrini credevano però di ammirare in essa Costantino che schiaccia sotto i suoi piedi l'eresia. Grazie a questo errore l'imperatore sarà rappresentato sulle facciate delle chiese, per esempio a Châteauneuf (Charante), nell'Abbazia « Aux-Dames » di Saintes, nel battistero di San Giovanni a Poitiers. Una leggenda sul suo battesimo ne completava la celebrità: il battistero di San Giovanni in Laterano ricordava come l'acqua battesimale avesse guarito Costantino dalla lebbra.

4. *Il successo degli autori antichi*

Grazie alle loro letture ed al loro amore per la storia, gli uomini di lettere del XII secolo avevano una conoscenza approfon-

(7) Cfr. *La Chronique du Diacre Florus*, citata da L. BEGOULE, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lione, 1880, pag. 5.

dita degli avvenimenti dell'antichità e potevano collocarli senza errori in un quadro preciso. Visitando le antiche rovine, essi sapevano a quali episodi esse si riferivano. La familiarità con le favole di Esopo, di Avieno e di Catone consentiva loro di muoversi con disinvoltura in una letteratura ben nota. Il perfetto uso del latino nelle scuole facilitava la lettura delle opere nel testo originale. Il greco invece presentava delle difficoltà, motivo per cui si diffusero le traduzioni in latino (8). Non soltanto era necessario tradurre dal greco per rendere accessibili certe opere, ma bisognava anche metterle alla portata di coloro che non sapevano il latino. Occorreva quindi fornire delle interpretazioni in lingua romanza; ben presto comparvero delle citazioni nei *fabliaux* e nelle canzoni. Vedremo Maria di Francia servirsi nei suoi *lai* di simboli tratti dalla *Bibbia* e da altre fonti dell'antichità. Omero è conosciuto attraverso l'*Ilias latina*. Testi scelti di diversi autori vengono raccolti a formare delle sillogi. Le biblioteche medievali ci consentono anche di sapere quali fossero gli autori piú in voga.

Non ci soffermeremo sull'influenza di Platone dato che avremo spesso occasione di citarlo nel corso di quest'opera. Quanto ad Ovidio, abbiamo già rilevato il suo successo nelle pagine dedicate alle caratteristiche del Medio Evo. Nel XII secolo i poeti lo imitano, tanto che a volte le loro poesie vengono scambiate per versi tratti dalle *Metamorfosi*, come, per esempio, nel caso di Hildebert di Lavardin, che loderà tanto la saggezza antica di Orazio quanto quella dei Padri della Chiesa (9). Matteo di Vendôme e Baudri di Bourgueil — fra numerosi altri autori — si ispirano ad Ovidio. A volte lo si cristianizza, cioè lo si interpreta in senso cristiano: una sorta di battesimo che gli permette di entrare ovunque e di essere letto senza timore. Abbiamo già parlato della sua voga tra i monaci e le monache nelle abbazie. Tuttavia, una certa prudenza sembra necessaria nei confronti dei bambini. Alessandro Neckham dirà che non bisogna metterlo sconsideratamente in mano ai giovani.

Si credeva volentieri che Ovidio si fosse fatto cristiano. Una leggenda narrava che egli fosse l'autore del trattato *De vetula* e che questo fosse stato trovato sulla sua tomba. Negli ultimi anni della sua vita, Ovidio avrebbe insegnato i misteri di Cristo e della Vergine (10).

(8) Per il ruolo del greco nel Medio Evo, vedi M.A. Tougard, *L'Hellénisme dans les écrivains du Moyen Age*, Parigi, 1886.
(9) Cfr. J.B. Haureau, *Notices et Extraits*, t. XXVIII, Parigi, 1882.
(10) Cfr. P. Lehmann, *Pseudo-antike Literatur des Mittelalters*, Berlino-Lipsia, 1927, pagg. 13 e segg.

Corrado di Hirschau, nel suo *Dialogus super auctores* (11), indica gli autori pagani che vanno interpretati in senso cristiano. Essi sono numerosi ed a ciascuno di loro sono riservati elogi particolari: Donato, Catone, Cicerone, Boezio, Lucano, Orazio, eccetera. L'importante è orientare le arti verso la scienza divina. Se noi siamo chiamati — come dice San Paolo — nella libertà (*II Cor.*, III, 17), gli studi liberali possono permetterci di servire il nostro Re (12).

Questo rinascimento del XII secolo ha il gusto positivo dei classici. Cicerone ed Orazio sono letti in tutti i monasteri. Orazio è spesso citato da Bernardo di Chiaravalle e da Guglielmo di Saint-Thierry. Nel suo *De contemplando Deo*, Guglielmo riprende un verso di Orazio. Aelred di Rievaulx compone un *De amicitia*. Raynaud, abate di Foigny, è benevolmente deriso da San Bernardo per il suo attaccamento ad Ovidio. Isacco della Stella esalta il gusto della dialettica. Nella sua *Somma* (13), intitolata *Quoniam homines*, Alano di Lilla allude alla necessità di combattere Golia con le sue stesse armi. In effetti, per confutare gli avversari del dogma cristiano, conviene ricorrere ai pagani. Si cita Ermete Trismegisto, poi Platone, la Sibilla, Aristotele, eccetera. Va rilevato che gli estensori dell'*Exordium magnum* (uno dei monumenti cistercensi primitivi) citano, assieme a Gregorio Magno e ai Padri del deserto, Filone, Orazio ed Ovidio.

Giovanni di Salisbury scopre nell'*Eneide* le sei età dell'uomo, e Ugo di Fouilloy parafrasa la *Nona Egloga* per i pastori e le loro greggi. Isidoro da Siviglia, attraverso Lattanzio, aveva già concepito nelle sue *Etimologie* un ordine storico che comprendeva sei età: dalla creazione al diluvio, dal diluvio ad Abramo, da Abramo a David, da David alla cattività di Babilonia, dalla cattività di Babilonia alla nascita di Cristo: quest'ultimo periodo inaugura una nuova èra. Isidoro parlerà altresí dell'Egitto, dell'Assiria, della Grecia e di Roma. Nel suo *Dialogo tra un filosofo, un ebreo e un cristiano*, Abelardo osserva che Dio è al tempo stesso l'autore della legge naturale e della rivelazione. Ma questa non potrebbe esistere senza la natura. Platone, secondo lui, ha presagito il dogma della Trinità. Cicerone gli appare come il filosofo piú grande. Guglielmo di Conches dirà di aver attinto, per il suo breviario di morale, da Cicerone e da Seneca.

(11) Ediz. a cura di R.B.C. Huyghens, 1955, pag. 39.
(12) Corrado di Hirschau, *Dialogus super auctores* cit., pag. 58. Vedi, a questo proposito, in Jean Leclercq, *L'amour des lettres et la vision de Dieu*, Parigi, 1957, pag. 115. Il capitolo VII dedicato agli studi liberali raccoglie numerosi testi, pagg. 108-141.
(13) Edita da P. Glorieux, negli *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. XX, Parigi, 1953, pagg. 113-364. Vedi in particolare pag. 116.

Un monaco della Lorena, a nome di Giovanni di Alta Silva, considera Virgilio un poeta celebre (*ille poeta famosissimus*) dotato di poteri che trascendono quelli degli uomini. Alessandro Neckham redige un elenco dei prodigi compiuti da Virgilio. Giovanni di Salisbury è il primo scrittore ad attribuire a Virgilio la qualifica di mago. È lui che riporta la famosa storia della mosca. Virgilio, fabbricando una mosca, riuscí a sterminare le altre mosche che infestavano la regione di Napoli (14). Vincenzo di Beauvais dirà nel XII secolo che questa mosca famosa, dotata di tanti poteri, era di bronzo. A Roma, i pellegrini potevano ancora ammirare il Castello degli Specchi ove, secondo la leggenda, Virgilio avrebbe fatto uso di uno specchio magico che gli permetteva di seguire a lunghissima distanza i movimenti dei nemici della città.

5. Gli oppositori

Di fronte ad un tale successo degli studi profani, gli integralisti si indignano. Il dolce Bernardo è tra di essi. Meglio ancora, egli si pone alla testa di una controversia ricca di conseguenze: la riforma cistercense, non solo raccoglie numerosi adepti, ma influenza altresí le opinioni del tempo. Bernardo è esigente. I monaci non devono affatto coltivare le scienze per se stesse. Tuttavia, in un sermone affermerà che lo studio delle lettere non è inutile, al fine di controbattere gli argomenti degli avversari o per istruire gli analfabeti. La poesia satirica latina forniva ai monaci un'ampia provvista di frecce da scoccare contro l'uomo in preda alle passioni. San Bernardo ne fa largo uso. Aggiungerà anche che la scienza delle « belle lettere » è di ornamento per l'anima. È curioso rilevare che Bernardo, tonando contro il lusso architettonico e liturgico di Cluny, citi un testo di Persio. Alla morte del suo confratello Gerardo, fa appello ad Orazio. Insistiamo su San Bernardo perché ci permette di constatare come quest'uomo, che si oppone all'arte cluniacense ed alle scienze profane quando esse siano coltivate all'eccesso, è poi egli stesso saturo di autori antichi. Se egli scrive ad un amico: « Perché cercare il Verbo nei libri quando l'avete nella sua carne? Perché vi dà tanto piacere bere l'acqua torbida delle cisterne? », non è affatto per contestare i benefici degli studi, ma vuole semplicemente attirare il suo corrispondente alla vita monastica. Una cosa è evidente: la tentazione dei monaci del XII secolo non è di origine carnale, ma risiede nel gusto eccessivo per la scienza profana che proviene dall'antichità.

(14) Vedi J.W. SPARGO, *Virgil the Necromancer*, Cambridge, 1934, pagg. 8, 70 e segg.

San Bernardo avrà degli imitatori soprattutto tra i propri discepoli, come, per esempio, Nicola da Chiaravalle che tratterà Virgilio e Cicerone come delle sirene il cui canto conduce alla perdizione dell'anima. Cosí i cistercensi della prima generazione sono degli uomini colti, aperti alle discipline del trivio e del quadrivio, prima di entrare nella scuola della carità.

Questi monaci che cercano di assegnare un ruolo secondario alle scienze profane non sono affatto degli avversari della cultura. Si tratta soltanto di una questione di ordine. Le scienze profane non devono prendere un posto che non compete loro. Si vede cosí delineata la teoria del XII secolo, già annunciata nell'XI da Pier Damiani: supremazia della teologia e ruolo subalterno delle altre scienze, diventate simili a servi portinai. La teologia è piú importante, per questi uomini romanici, della cultura profana: essa è la scienza di Dio. In una affascinante descrizione, Ugo di San Vittore paragona le scienze sacre all'ulivo che si erge al di sopra del giunco flessibile, oppure alla rosa i cui fiori rossi sono piú ricchi di qualità dell'umile lavanda.

Una miniatura dell'*Hortus deliciarum* della badessa Herrade di Landsberg contrappone l'ispirazione dello spirito perverso, rappresentato da un uccello nero in volo sulla spalla di un poeta, all'ispirazione dello Spirito Santo che illumina i saggi. L'uccello nero smagrito allunga il suo collo per sussurrare all'orecchio pensieri profani.

Nel XII secolo nasce anche un altro movimento, di tenore peraltro del tutto diverso: quello dei Cornificiani. Costoro non si allontanano affatto dalle arti profane per amore della scienza sacra. Sono degli spiriti pigri che non hanno alcuna intenzione di passare il loro tempo nelle università. Giovanni di Salisbury, con un *humour* tutto inglese, dirà che essi non vogliono restare nelle scuole piú di quanto occorra ai polli per veder spuntare le loro piume! (15). A questi negligenti, preoccupati di apparire brillanti piú che di formarsi seriamente, Gilberto della Porrée consiglia qualche mestiere di facile guadagno, quale quello del fornaio.

6. L'eredità del passato

Malgrado la preoccupazione di certi monaci per il successo della scienza profana, si diffonde il gusto dell'antichità. Cristo non ne sarà intaccato: ancora una volta egli assume l'eredità del mondo.

Pietro Comestore, decano della chiesa di Troyes, compone in-

(15) Giovanni di SALISBURY, *Metalogicus*, 1, 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 199, c. 829; ediz. a cura di C. Webb, Oxford, 1929, pag. 11.

torno al 1160 una storia del popolo di Dio che piú tardi verrà chiamata *Bible historiale*. In essa egli unisce le due storie, quella sacra e quella profana. Gli artisti romanici vi attingeranno quando vorranno esprimere, sui portali delle chiese, il parallelismo tra la saggezza pagana e quella biblica, con le sibille ed i profeti.

Cosí gli uomini romanici sanno di essere gli eredi di un passato non solo religioso, ma anche profano. Essi captano quest'ultimo in uno sforzo costante di far coincidere i ricordi dell'antichità e le realtà della fede. È per questo che essi utilizzeranno volentieri i simboli di origine pagana, cui il loro spirito enciclopedico si adatterà facilmente. Nei capitelli di Torsac (Charente) si vedrà un personaggio, identificato con Orfeo, che suona l'arpa di fronte ad un uccello (16). Anche per Satana si useranno antichi temi. Rappresentato con orecchie di gatto, sembra simile al Pan arcaico; dalla sua bocca aperta sembrano scaturire due piccoli personaggi nudi, adorni del cappello frigio portato abitualmente dai dèmoni pagani. È seduto sopra una bestia metà cane e metà serpente, da parte di alcuni identificata con il Cerbero antico: questa singolare rappresentazione è opera dei monaci di Corbie che l'hanno raffigurata nel rotolo che figura sulla tomba dell'abate di Savigny (17). Uno dei capitelli di Vézelay richiama un particolare episodio dall'*Eneide*: un'enorme aquila che tiene nel becco un bambino e fra gli artigli un cane (18). Recentemente Jean Adhémar ha osservato che la storia di Ganimede era conosciuta dai chierici del XII secolo; ad essa allude, d'altronde, Giovanni di Salisbury nel *Polycratus*. Alessandro Neckam, nel suo *De naturis rerum*, stabilisce un rapporto tra i pianeti e le virtú. Guglielmo di Conches, commentando il *De consolatione* di Boezio, indica, sotto il nome di Euridice, la concupiscenza del cuore umano.

L'universalismo romanico accetta di buon grado questi accostamenti: vediamo cosí Saturno, Giove, Marte, Venere e Mercurio prender posto nel simbolismo cristiano. Nella chiesa romanica, dalle sculture dei portici alle raffigurazioni sulle vetrate, è rappresentato tutto il sapere enciclopedico. Lo stesso vale per le miniature del XII secolo, come, per esempio, nelle illustrazioni dei manoscritti di Rabano Mauro. Henri Focillon ha mostrato come i profeti si inserissero in forme orientali antiche, come, per esempio, Daniele circondato dai

(16) Cfr. J. George e A. Guérin-Boutaud, *Les églises romanes de l'ancien diocèse d'Angoulême*, Parigi, 1928, pag. 289.

(17) L. Delisle, *Rouleaux des morts du IX au XV siècle, recueillis et publiés pour la Societé de l'histoire de France*, Parigi, 1866, pagg. 281 e segg.

(18) Cfr. J. Adhémar, *L'enlèvement de Ganymède*, in *Bulletin monumental*, 1932, pagg 290-291.

leoni che ricorda il Gilgamesch dell'arte siriana. Meglio ancora, gli animali dell'Asia, sconosciuti in Europa, penetrano segretamente nelle chiese e sono rappresentati nella pietra.

Gli elementi astrologici, rimasti per lungo tempo inclusi nella settimana planetaria, richiamano sempre divinità. Le figure astrologiche sono adottate di buon grado ed i temi dell'antichità subiscono delle metamorfosi. D'altronde, anche il Nuovo Testamento menziona degli astri, come la stella dei Magi. Nel sogno dei Magi la si vede a perpendicolo sui tre volti, in un rilievo della cattedrale di Autun (Museo della Cattedrale). Nel XII secolo certi accostamenti, che risalivano al tempo dei primi secoli cristiani, non erano sconosciuti, come, per esempio, le trasformazioni di Cefeo in Adamo e di Cassiopea in Eva. Il *Sogno di Scipione* di Macrobio, i trattati di Isidoro e di Beda, le *Nozze di Mercurio e della Filologia* di Marziano Capella costituivano le fonti principali dei temi antichi. L'opera di Marziano Capella, assai apprezzata dai monaci, commentava le sette arti che gli artisti romanici resero illustri.

La tradizione giudaico-cristiana doveva offrire al Medio Evo un numero assai grande di simboli. Questi ultimi si incontravano talora con i simboli universali e li assorbivano al punto da divenire indivisibili nello spirito degli uomini del tempo. Le Crociate facevano circolare testi greci e arabi, spesso di origine ebraica.

È impossibile ricordare tutti i simboli della letteratura profana, dato il loro gran numero ed il loro uso. Vedremo che questi simboli sono spesso amalgamati con temi biblici, come, per esempio, i quattro fiumi che scendono dal monte Merú e che hanno il loro corrispondente nei fiumi della *Repubblica* di Platone ed anche nei fiumi del Paradiso; o ancora, la ruota del sole che sarà chiamata da Boezio ruota della fortuna (18 bis). Questo tema è variamente interpretato. Lo si ritrova, per esempio, nel *Giardino delle delizie* della badessa Herrade di Landsberg con quei personaggi avidi e mai soddisfatti. Onorio di Autun parla di una donna attaccata a una ruota che gira in eterno; la sua testa ora si solleva ed ora si abbassa. Che cosa è dunque questa ruota? È la gloria del mondo, trascinata in un eterno movimento. La donna attaccata alla ruota indica la fortuna; la sua testa si alza e si abbassa alternativamente perché i potenti ed i ricchi sono spesso precipitati nella disgrazia e nella po-

(18 bis) È anche il nome dell'Arcano X dei Tarocchi, con il cui simbolismo ha alcuni punti di contatto: cfr. Oswald Wirth, *I Tarocchi*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1973 (N.d.C.).

vertà (19). Lo studioso di liturgia Jean Beleth nota anche che nel XII secolo si faceva passare una ruota ardente « tra fiaccole e torce ».

Ci siamo soffermati sul pensiero e sull'arte di Roma perché è importante, al fine di capire l'influenza dei simboli dell'antichità, renderci conto in quale misura le arti e le lettere erano apprezzate nel XII secolo. Numerosi simboli teologici e della letteratura religiosa e profana, scolpiti dai creatori di immagini, hanno la loro fonte nel patrimonio della Roma pagana. Del resto, lo stesso nome di arte romanica esprime una dipendenza nei confronti dell'arte antica. Questa relazione è cosí stretta da esser fonte di confusione (20). Cosí i battisteri romanici passeranno talvolta per templi pagani (21). Uno storico del XVIII secolo credette di riconoscere, in un combattimento di galli romanici, una scultura appartenente al tempio di Belenus! (22).

Raramente l'immagine antica è conservata — come possiamo riscontrare — nel suo senso primitivo, ma subisce una nuova interpretazione. I simboli profani sono anche religiosi. Bisognerebbe, per esempio, studiare i labirinti, i baluardi, le muraglie erette nel XII secolo attorno ai castelli e alle città. Si tratta di garanzie contro i nemici esterni e, meglio ancora, di protezioni contro gli spiriti malvagi dai quali provengono la malattia, la morte e tutti i pericoli demoniaci. I simboli arcaici sono ripresi e trasfigurati. La causa di questo mutamento sta nella necessità di dar loro un senso cristiano: Dio è cristiano ed il demonio pure.

L'amore per l'antichità, affinando il gusto dell'uomo romanico, doveva rendergli piú facilmente accessibile lo specchio dell'universo.

(19) Honorius AUGUSTODUNENSIS, *Speculum ecclesiae*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 172, c. 1057.

(20) Vedi i numerosi esempi citati da J. ADHÉMAR, *L'enlèvement de Ganymède* cit.

(21) Dom Jacques MARTIN, *La religion des Gaulois*, 1727, t. 1, pagg. 219-228.

(22) Abbé GANDELOT, *Histoire de la Ville de Beaune et de ses antiquités*, Digione, 1772, pag. LI.

CAPITOLO III

L'UNIVERSO, SPECCHIO DEI SIMBOLI

L'opera consente di conoscere l'artefice. L'universo è lo specchio nel quale Dio si riflette. La conoscenza dell'universo introduce l'uomo medievale nel mistero di Dio e nel proprio mistero. Cosí, la conoscenza di se stesso e del mondo gli dà accesso al modello di cui il mondo è l'immagine.

Per gli uomini del Medio Evo, la natura non è separata dalla grazia. Dio è al tempo stesso padrone della ntaura e della storia: tale sarà l'affermazione di Ugo di San Vittore (1).

All'opera creatrice di Dio corrisponde l'opera ricreatrice della redenzione, poiché tra di esse si è introdotto il peccato. Il cosmo creato da Dio ritorna necessariamente a Dio. Prendere contatto con la natura è entrare in una dimensione di salvezza.

1. *Natura e storia*

Sarebbe possibile stabilire una distinzione fra i simboli considerati nella natura e quelli studiati nella storia (2). L'intelligenza spirituale delle Scritture penetra il senso della storia sacra. Gli studi dottrinali dell'allegoria che riguardano la tipologia biblica tentano di liberare i significati piú evidenti della parola di Dio ed i passi successivi di un popolo intento a questa ricerca. Il simbolo nella storia è il simbolo posto all'interno del colloquio fra Dio ed il suo popolo.

(1) *Adnotationes elucidatoriae in Pentateuchon, in Genesim*, IV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 175, c. 33-34.

(2) Vedi M.D. CHENU, *Nature ou histoire? Une controverse exégétique sur la création au XII siècle*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, t. XX, Parigi, 1953, pagg. 25-30.

Secondo Guglielmo di Saint-Thierry, la conoscenza di Dio attraverso la ragione naturale — conoscenza di Dio come causa prima intelligente — non è una visione piú diretta della fede; anch'essa si presenta come intermediaria, come specchio. È nel guardare le creature, per quel tanto che esse offrono in sé di somigliante a Dio, che l'uomo intravvede qualcosa della divinità. Quest'ultima si rivela nella sua essenza superiore di natura creatrice attraverso lo specchio di tutto quello che essa ha creato: *Per visibilia ad invisibilia*. Il celebre testo di San Paolo (*Rom.*, I, 20), che mostra come ci si possa innalzare alla conoscenza delle proprietà invisibili di Dio partendo dalla considerazione dell'universo creato, è stato interpretato in diversi modi. Secondo Sant'Agostino, le *invisibilia Dei* sono le Idee di Dio, per cui conoscere Dio partendo dal sensibile è risalire dalle cose alle loro Idee (3). Ugo di San Vittore scriverà che le realtà invisibili, che restavano ancora segrete, sono state portate all'esterno, diventando visibili agli occhi di tutti (4).

2. *Il ritmo nella natura*

Per Ugo di San Vittore, la natura sarà un campo di indagine. Il pensiero di Dio si svela nell'ordine naturale. Tutti i simboli cosmici sono alla base di una siffatta conoscenza della natura: essi sono inerenti all'umanità. L'uomo romanico coglie il rapporto fra il ritmo dell'anima dell'universo (Anima del mondo) ed il ritmo della propria anima. Possiede il senso dell'analogia fra la struttura del cosmo e la propria struttura. Egli si trova di fronte a quello che R.A. Schwaller de Lubicz chiama « la magia degli analoghi » (5).

Questo ritmo, del quale egli ha coscienza, gli appare ancor piú reale in quanto può cogliere la periodicità della natura attraverso il volgere delle stagioni e l'alternarsi del giorno e della notte. La conoscenza della natura gli insegna che tutto è rapporto e proporzione. La teoria del macrocosmo e del microcosmo si basa evidentemente sul numero, che è rapporto di proporzioni. Il XII secolo possiede in sommo grado tale « senso del rapporto » senza il quale nulla può essere determinato.

Ritroviamo questo ritmo nella frase latina dei teologi, dei prosatori e dei poeti che ricorrono, gli uni e gli altri, a vari procedi-

(3) Cfr. É. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin* cit., pag. 22.

(4) *De Sacramentis*, 1, III, 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 176, c. 217 C. Vedi, a questo proposito, M.M. Davy, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint-Thierry, 1. La connaissance de Dieu*, Parigi, 1954, pag. 11.

(5) Cfr. *Le miracle egyptien* cit., pag. 16.

menti per creare il linguaggio ritmico. Esso, dunque, può essere colto tanto con gli occhi quanto con le orecchie e può essere toccato. Il trattato di Beda *De schematibus et tropis Sacrae Scripturae liber* dava una sintesi della tradizione antica: ricordava che è prima di tutto l'orecchio che discerne la composizione armoniosa delle parole.

3. *L'osservazione della natura*

La correlazione e l'interdipendenza delle diverse parti del cosmo si presentano in numerosi temi. Cosí i nostri autori medievali potevano ammirare la miniatura di un manoscritto di Isidoro di Siviglia (6) nella quale si vedeva la posizione dei sette pianeti erranti. A partire dall'XI secolo, alcune miniature rappresentavano il Sole costellato di raggi all'interno di un cerchio, attorno al quale erano i segni dello zodiaco, i loro nomi e quelli delle parti del corpo da essi governate.

Nell'universo, gli uomini osservavano i pianeti, gli alberi, i fiori e, soprattutto, avevano coscienza di un ritmo al quale non ci si poteva sottrarre se non ponendosi al di fuori dell'universo. Già nel I secolo, Dione Crisostomo esprimeva un identico significato mostrando come la natura costituisca, per colui che la contempla, una iniziazione. Se si mandasse, egli dice, un greco o un barbaro ad un tempio consacrato ai misteri, ad un santuario meraviglioso per bellezza e grandiosità, egli proverebbe un movimento dell'anima simile a quello avvertito in mezzo alla natura. Nel tempio giungono le visioni e le voci che si sentono nei misteri. Vi sono alternanze di luce e di tenebre. Ed anche se non c'è alcun interprete a spiegargli questi misteri, l'uomo non può restare insensibile. Cosí il genere umano è iniziato ai misteri non già in un edificio innalzato dagli Ateniesi, ma nella creazione nei suoi diversi aspetti. Là dove la luce del Sole e degli astri danza sugli uomini, il corifeo è colui che conduce il coro di tutte le cose, che governa il cielo e il cosmo per intero, cosí come un saggio nocchiero conduce una nave ben costruita.

Secondo Adamo Scoto, monaco premostratense (6 bis) divenuto certosino, non sono soltanto i libri a descrivere la presenza di Dio, ma è l'universo intero a rivelarlo: le stelle del cielo, la sabbia dei mari, le gocce di pioggia, le erbe dei campi, le foglie degli alberi,

(6) Ms. 423 della Biblioteca di Laon. Cfr. E. Fleury, *Les manuscrits à miniature de la Bibliothèque de Laon*, Laon, 1863.

(6 bis) L'ordine dei Premostratensi fu fondato a Prémontré (Aisne) nel 1120 da San Norberto. Approvato da Onorio II (1126), l'ordine si diffuse dalla Francia in molte nazioni europee (N.d.C.).

il mantello degli animali, le scaglie dei pesci, le piume degli uccelli (7). San Bernardo dirà che ha imparato piú nei boschi che sui libri, poiché gli alberi e le rocce insegnano tutto e aggiungerà, alludendo ad un testo biblico: « Si può trarre miele dalle pietre ed olio dalle rocce » (8). Ed è sempre nella natura che l'uomo trova le piante necessarie per conservare la salute ed assicurarsi la guarigione quando è malato. Adamo Scoto ha visto lo speziale cogliere i fiori ed attraversare la pianura con il suo carico di piante e l'ha sentito triturare i suoi rimedi in un mortaio, aiutandosi col pestello (9). La natura appare carica di forze misteriose, benefiche ed al tempo stesso inquietanti. Abelardo, nella sua *Etica,* parla di dèmoni, conoscitori anch'essi dei segreti delle erbe, delle sementi, degli alberi e delle pietre.

L'orecchio del cuore permette di avvertire la brezza leggera che annuncia il passaggio di Dio, e l'uomo attento, come Elia, riconosce la presenza divina. Forse come Anna, figlia di Fanuel, dovrà aspettare ottant'anni... Per Adamo Scoto, la prima visione di Dio consiste nella conoscenza della sua opera; in tal modo la contemplazione della natura diventa la soglia di una rivelazione interiore.

L'uomo romanico, che è toccato dal senso dell'universo, distingue, attraverso di esso, la voce di Dio e, prestando attenzione, riceve un insegnamento. Egli comprende che l'universo è essenzialmente un luogo di teofanie.

Questo termine, che i nostri autori medievali conoscono e che alcuni impiegano grazie a Giovanni Scoto Eriugena, trova qui la sua piena applicazione: la natura non permette di sapere che cosa è Dio, ma ne afferma l'esistenza. Cristo, facendosi uomo, assume il mondo sensibile e intelligibile e la sua incarnazione è la piú eccellente delle teofanie; essendo queste ultime delle apparizioni divine, tutta la natura diventa una teofania. « *Theophania id est divina apparitio* », dirà Onorio di Autun (10). Il Verbo creatore preserva il movimento del mondo. Non ha forse detto San Giovanni nel *Prologo* al suo Vangelo: « In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini » (*In ipso vita erat, et vita erat lux hominum*)? Questi diversi simboli,

(7) Cfr. *De triplici genere contemplationis,* 1, VII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 198, c. 800 B.

(8) *Epistola,* CVI, 1-2, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 182, c. 242 B.

(9) *Praefatio in homilias seu sermones,* XI, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 198, c. 96 B C; e *De tripartito tabernaculo, proemia,* 1, 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 198, c. 610 B. Vedi F. Petit, *Ad viros religiosos,* Anversa, 1934, pag. 88.

(10) *Clavis Physicae,* f° 7 v°; cfr. M. Th. d'Alverny, *Le cosmos symbolique du XII siècle,* in *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* t. XX, Parigi, 1953, pag. 45.

nei quali riconosciamo Dionigi attraverso Giovanni Scoto Eriugena, rivelano l'influenza dei Padri che hanno tentato d'interpretare le Sacre Scritture.

4. *L'amore della natura*

La via dell'amore è sempre il cammino piú breve. Amando la natura l'uomo romanico penetra nel suo segreto. La tenerezza che San Francesco d'Assisi esprimerà gioiosamente nel XIII secolo si trova già manifestata nell'epoca che stiamo esaminando. Essa è piú discreta, meno fraterna nel giuoco delle sue espressioni, senza dubbio meno colorita rispetto al poeta francescano, ma appare profondamente viva nelle sue manifestazioni. Quando il capomastro traccia i simboli dei diversi elementi nella Casa del Signore, non fa che prolungare sulla pietra le meditazioni quotidiane dell'uomo contemplativo.

Gli uomini del Medio Evo scoprono questo amore per la natura nella *Bibbia.* Un *Salmo* (CIII, 1-4) mostrava loro che Jahvé è rivestito di maestà, e di splendore, che si avvolge di luce come di un manto, dispiega i cieli, costruisce la sua dimora sulle acque, fa dei nembi il suo carro e avanza sulle ali del vento. E riprendevano le parole del salmista:

> *Quando contemplo i cieli, opera delle tue dita,*
> *La luna e le stelle che tu hai creato, io grido:*
> « *Che cosa è l'uomo?* ».
>
> (*Salmi,* VIII, 4)

I salmi che i monaci recitavano quotidianamente in coro li invitavano ad unirsi all'universo per rendere grazie a Dio. Ma non era soltanto nella *Bibbia* che l'uomo cercava la conoscenza dell'universo; la trovava anche nei Padri e nelle opere degli autori classici. Seneca insegnava l'unione religiosa con l'universo: Sant'Agostino descriveva nelle *Confessioni* il senso della rivelazione nell'ordine della natura. « Che cosa amo quando ti amo? », diceva rivolgendosi a Dio e descriveva lo splendore della luce, il profumo dei fiori, la manna ed il miele.

La natura insegnava anche il senso dell'amore. Baudri di Bourgueil dirà: Se si accusa l'amore, si accusa Dio, dato che l'amore è l'espressione della natura. Partendo da questo principio, i poeti canteranno l'amore per la donna. È noto quanto grande fosse nel XII secolo il culto della Dama, della Vergine, della madre di Cristo. Per i poeti, la figura della donna è sempre avvolta di luce. I suoi occhi sono simili a stelle, il suo incarnato è di giglio e di rosa, i

suoi denti ricordano l'avorio e le sue labbra leggermente turgide fanno pensare al fuoco che le colora.

5. Il segreto della natura

Tutto può essere imparato dall'universo: in esso si scoprono i segreti piú reconditi. Quando i monaci cistercensi e cartusiani costruiscono i loro monasteri in luoghi deserti, lo fanno non tanto per sfuggire i luoghi abitati quanto per essere immersi in una natura che serva da supporto al loro pensiero contemplativo. Gli elementi, il vento, gli insetti, gli alberi, i fiori, tutto diventa materia d'insegnamento.

La farfalla è spesso assimilata ad un angelo: come lui si nutre di luce. Le sue ali le permettono di captare le energie cosmiche e di attraversare gli oceani nutrendosi della luce del sole. Anche l'uccello è paragonato all'angelo: grazie a lui il cielo si abbassa, mentre la terra si solleva con il serpente. I fiori sembrano muti, eppure la loro bellezza, i loro colori, il loro profumo, ne traducono il linguaggio. I mistici chiederanno ai fiori dei prati come meglio si debba glorificare il Signore.

Quando l'uomo meditativo contempla la terra, capisce perché essa sia sempre vergine e sempre madre: vergine, perché attende la semenza divina; madre, perché partorisce uno dopo l'altro numerosi raccolti. La terra è adagiata al cospetto del cielo da cui riceve la rugiada, la pioggia e il sole, i quali faranno schiudere il germe e lo faranno crescere. L'uomo romanico sa che ci sono dei misteri che potra percepire soltanto nella misura in cui sarà visitato dall'ispirazione e che, ad ogni modo, non potrebbe comunicare. Certi segreti devono rimanere segreti o, quanto meno, sarebbe pregiudizievole svelarli. Il testo del Vangelo (*Matteo,* VII, 6), nel quale è detto che non conviene gettare perle ai porci, ha una grande risonanza. Esso giustifica la riserva da osservare, poiché ciò che è una verità in sé non deve essere svelata a coloro che non sono degni o preparati a riceverla. Questa verità, buona per gli uni, potrebbe cosí essere pregiudizievole per gli altri (11).

La leggenda di Alessandro aleggiava nella memoria di tutti: essa dava la misura dell'importanza delle leggi della conoscenza, che è un dono divino e non potrebbe essere il frutto della sola volontà dell'uomo. Questo Alessandro, che popolava i sogni, non era quello di Plutarco ma l'eroe di un racconto orientale importato da un greco dall'Egitto. Le traduzioni di Giulio Valerio diffondevano la storia dell'eroe. Nella cattedrale di Otranto era rappresentato il mito famoso. Alessandro aveva fatto digiunare per tre giorni degli enormi grifoni; li aveva poi legati ad un giogo ai cui finimenti aveva sospeso un sedile. Munito di una lunga asta all'estremità della quale era conficcato il fegato di un animale, attende, seduto, il re. I grifoni affamati, desiderosi di divorare l'esca che Alessandro teneva sospesa sulla loro testa, presero il volo. Per sette giorni salirono sempre piú in alto, mentre Alessandro seguitava a tenere l'asta sollevata. Allora incontrò un genio che gli disse: « Perché vuoi conoscere le cose del cielo, quando ignori quelle della terra? ».

A Otranto, vicino alla figura di Alessandro, stava re Artú, l'eroe della Tavola Rotonda. Giullari, trovatori ed illustratori celebravano i due miti regali. Alessandro, come Pitagora, era ritenuto capace di comprendere la voce degli animali e di parlare agli alberi che gli annunciavano la sua prossima morte. Si tratta sempre dello stesso simbolo. Colui che penetra nella conoscenza, vede ben presto sparire le barriere che separano i diversi regni: egli percepisce il linguaggio degli animali come quello dei fiori e degli alberi.

6. Il ruolo soteriologico dell'uomo nei confronti della natura

La natura parla di Dio e l'uomo ha nei confronti di essa un ruolo soteriologico. Per suo mezzo si attua una sorta di liberazione. Tale sentimento si presenta spesso nelle opere degli autori del XII secolo. Raramente è concretizzato in modo preciso; è però possibile scoprirlo. Se la natura, organizzata da Dio, dipende dall'uomo, ciò avviene perché egli esercita, da parte sua, un potere ed è intermediario tra il Creatore e la creazione che gli è sottomessa. Questo concetto sarà piú tardi espresso da Angelo Silesio in modo penetrante, allorché scrive:

> *Uomo, tutto prova amore per te; attorno a te è*
> *vera sollecitudine;*
> *Tutto si slancia verso di te per salire fino a Dio* (12).

(11) I « porci » indicano comunemente coloro che cercano in senso orizzontale e scavano qua e là negli avanzi senza preoccuparsi di portare lo studio su un piano diciamo cosí verticale per opporlo all'altro ed esprimere il senso della profondità. Con questo termine, vengono spesso indicati i sapienti e gli intellettuali che di rado traggono beneficio dalle loro scoperte. Quando un maiale trova un tartufo, lo si percuote sul muso con una bacchetta per impedirgli d'impadronirsene

(12) *Cherubinischer Wandersmann,* I, 275. Vedi, su questa idea della liberazione della natura in San Giovanni e San Paolo, J. Baruzi, *Création religieuse et pensée contemplative,* Parigi, 1951, pagg. 99 e segg.

Cosí la natura avanza verso l'uomo. Ma essa avanza nella misura in cui l'uomo è portatore della divintà. Dacché questi è diventato cristoforo, la natura, che non è corrotta, riconosce la presenza divina e si precipita verso colui che la racchiude. In questo stesso senso, Angelo Silesio precisa:

Se tu possiedi il Creatore, allora tutto ti corre dietro,
Uomo, angelo, sole e luna, aria, fuoco, terra e ruscello.

Citiamo questo poeta del XVII secolo perché esprime, in termini lirici, un'idea che percorre tutta l'epoca cristiana e che il XII secolo, piú che ogni altro, doveva accogliere. Questo tema non appartiene soltanto al cristianesimo, ma è universale. La natura è sollecita verso l'uomo solare, cioè verso colui che possiede la luce, perché riconosce in lui il suo principio. Gli uomini che preferiscono l'oscurità, si voltano indietro e gettano polvere sulla fiamma di cui non possono sopportare la vista ed il calore.

L'uomo ha dunque una missione da compiere nei confronti della natura, quella di liberare l'universo intero dalle catene che lo rendono servo. Egli esercita un ruolo paragonabile a quello del Sole nell'ordine della nascita e della crescita. Piccolo sole, indispensabile però all'ordine dell'universo; liberando la terra, egli la assume in sé e capta le energie cosmiche come i fiori e le farfalle. Integrato nei diversi regni, l'uomo ne coglie necessariamente il linguaggio.

Nato di nuovo, vale a dire « risvegliato », l'uomo scopre la « pietra filosofale » che gli consente di mutare tutto in oro. Di fronte all'universo, egli svolge un ruolo soteriologico: cambia il mondo, salva il mondo. Secondo Guglielmo di Saint-Thierry, l'uomo può esercitare quest'opera salvifica quando si trovi al settimo grado della contemplazione della verità. Secondo la dottrina cristiana, Cristo è il redentore dell'uomo; salvando l'uomo, salva il mondo. Per il pensiero romanico, che qui è nettamente tradizionale, la salvezza cosmica operata dall'uomo esige che questi, secondo l'espressione di San Paolo (cfr. *Filippesi,* 1, 20), offra a Cristo un'umanità in piú. È dunque per Cristo e con Cristo che l'uomo romanico diventa il redentore del mondo.

7. *Il volto della natura*

Quando Alano di Lilla parla della natura, le conferisce un volto. Prepara il suo ritratto e lo cesella alla maniera in cui uno scultore dà alla pietra le qualità che intende esprimere. Questo procedimento è del resto usuale. Lo si trova, per esempio, in Chrétien de

Troyes, il quale, per indicare la sapienza di Erec, disegna sul suo mantello le arti del quadrivio. Sulle cattedrali, le arti potranno essere riconosciute per mezzo dei loro diversi attributi.

Alano di Lilla ha composto un *De planctu naturae.* Se Dio crea, la Natura ha come missione quella di copiare le idee divine: essa cioè procrea ed in tal modo rinnova gli esseri viventi. Donde anche l'impiego di analogie tra il macrocosmo ed il microcosmo. I simili nascono dai propri simili, dal seme o per generazione. In tal modo, la Natura ha come ruolo quello di perpetuare la vita. Stando ad Alano di Lilla, essa assume la qualità di « vicario » e tutte le virtú hanno il loro fondamento nella Natura, ivi compresa la religione.

Nel suo trattato, Alano di Lilla studia la natura partendo dalla testa per arrivare fino ai piedi. Essa porta un diadema, nel quale le stelle sono le pietre preziose; dodici gemme stanno ad indicare i dodici segni dello zodiaco e sette pietre simboleggiano il Sole ed i pianeti. Sulla corona planetaria della Natura, le sette pietre si presentano nel modo seguente: la pietra superiore, un diamante, simboleggia Saturno; la seconda, un'agata, Giove; la terza, un'astrea, Marte; la quarta, un carbonchio, il sole; la quinta, uno zaffiro, Mercurio; la sesta, la pietra giacinto, Venere. L'ultima pietra, una margarita, è la perla che impetra i favori del carbonchio e simboleggia la luna. Sulle vesti della Natura si trovano gli animali, divisi in tre gruppi: gli uccelli, i pesci, le diverse specie terrestri. Queste ultime corrispondono all'ordine della loro creazione. È una specie di arca di Noè che raggruppa i piú diversi esemplari di animali. La seconda parte del *De planctu naturae* ci presenta un dialogo tra la natura ed Alano, un inno che somiglia ad una liturgia in onore della Vergine. Alano compone strofe che sono in gran parte invocazioni. Egli scrive:

« *Figlia di Dio e madre delle cose, legame del mondo e suo nodo serrato, beltà della terra, specchio degli accadimenti, fiamma del globo.*

« *Tu che costringi sotto le tue redini l'incedere del mondo, lega con un nodo di armonia tutto ciò cui tu dai forza nell'essere e col cemento della pace unisci il cielo e la terra.*

« *Ad un segno per il quale il mondo ringiovanisce, la foresta vede la sua capigliatura inanellarsi di foglie e, avvolgendosi nel suo mantello di fiori, la terra inorgoglisce* » (13).

(13) G. Raynaud de Lage, *Alain de Lille, poète du XII siècle*, Parigi, 1951, pagg. 106-107.

8. *Gli elementi della natura*

Nella contemplazione della natura, l'uomo coglie il senso della luce. Egli ne trova il simbolo nelle mitologie e nelle cosmologie orientali della Persia e dell'Egitto. Tutta l'antichità fornisce questa testimonianza: Platone, gli stoici, gli alessandrini ed anche gli gnostici. Sant'Agostino diffonderà le influenze neo-platoniche concernenti la bellezza della luce. Già la *Bibbia* mette l'accento sulla grandezza della luce. Il Verbo è definito *Lumen de Lumine*.

Gli uomini del Medio Evo studiano la struttura luminosa dell'universo. Nelle miniature e nelle vetrate, straordinaria è la bellezza dei colori che appaiono brillanti negli affreschi di Tournus, piú spenti in quelli di Saint-Savin. Studiando gli affreschi di Berzé-la-Ville, Fernand Mercier, nella sua opera sulla pittura cluniacense, ha potuto enumerare otto colori semplici (blu, giallo, bruno, verde, nero, bianco, rosso e vermiglio) e due colori composti (violetti). L'interpretazione dei colori si ricollega ai dettami dell'antichità e richiama i dipinti egiziani arcaici. Il colore simboleggia una forza ascendente in questo giuoco di luci e di ombre cosí affascinante nelle chiese romaniche, dove l'ombra non è il contrario della luce, ma l'accompagna per meglio valorizzarla e concorrere alla sua esaltazione.

Per i mistici, come San Bernardo, la notte è paragonata al diavolo, è l'immagine satanica. L'eternità, invece, è essenzialmente luminosa. « Che cosa accadrà », si domanda il santo, « quando le anime saranno separate dai loro corpi? Noi crediamo », risponde, « che esse saranno immerse in un immenso oceano di luce eterna e di eternità luminosa (*pelago aeterni luminis, et luminosae aeternitatis*) » (14). Nella descrizione della Gerusalemme celeste, ne *La Queste du Saint-Graal,* Galaad, Perceval e Bohort si trovano all'alba sotto le mura di Sarras. « Al sommo della città santa si erge un tempio prodigioso che viene chiamato il Palazzo Irreale. Nessun vivente abita quelle alte torri cosí vivide che paiono fatte dei raggi d'oro del sole. Solo vi aleggiano gli spiriti beati » (15).

All'interno della chiesa romanica la luce del sole è filtrata dalle vetrate ed accarezza le navate. Quando si tratterà della Casa di Dio, vedremo il ruolo che assume. Vi è una presenza solare che viene magnificata non solo nella chiesa, ma anche nella liturgia che celebra l'incantesimo del giorno. L'importanza della luce nell'epoca romanica meriterebbe da sola la trattazione di un ricco volume.

(14) *De diligendo Deo*, XI, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 993 A; ediz. a cura di M.M. Davy, cit., t. I, pag. 248.

(15) *La Queste du Saint-Graal*, ediz. a cura di J. Pauphilet, Parigi, 1923, pag. 188. (Tr. it.: *La Cerca del Graal*, Rusconi, Milano, 1974 - N.d.C.).

Nella *Chanson de Roland* (15 bis), il sole sfolgora sull'esercito; Durlindana, la spada di Rolando, fiammeggia come il sole. Le giovanette hanno i capelli dorati, i boccoli di seta sfavillante come l'oro e le loro trecce bionde sembrano imitare i raggi solari. I cavalieri appaiono belli come il sole. Da questo amore per la luce scaturisce una passione per la chiarità (16). Nella letteratura romanica la parola « chiaro » (*cler*) è impiegata frequentemente. Numerose similitudini mettono in evidenza la bianchezza: i capelli o la barba sono bianchi come « fiori d'aprile o fiori in spine » (17).

Nelle miniature e nella pietra appaiono rappresentati gli elementi della natura. L'osservazione scrupolosa rende piú vivo l'antico tema, che spesso si allontana dal suo senso primitivo. Interessa raffigurare l'uomo nella pietra, inserirlo in un'immensa decorazione e, di conseguenza, avere dei modelli dato che l'immaginazione non può bastare a tutto. Donde il bisogno di copiare dagli oggetti piú diversi (legno, terra, stoffa) e d'imitare i temi orientali di una vasta iconografia. La terra è rappresentata da una donna che nutre animali o bambini; che allatta rospi o serpenti; talvolta assume le sembianze di una donna borgognona o piccarda.

Su un capitello di Cluny, un seminatore personifica la terra. L'acqua è simboleggiata da due tratti ondulati, secondo la consuetudine, ma è raffigurata anche da Nettuno, seduto generalmente su un mostro marino, cosa che si ritrova ancora nella rappresentazione del battesimo di Cristo.

Il Giordano indica l'elemento acqua. Il fuoco è naturalmente rappresentato dalle fiamme.

Nelle miniature e sui capitelli abitano i venti. In un manoscritto delle visioni di Sant'Ildegarda (18), alla biblioteca di Heidelberg, al centro si trova l'anno, con due teste (il sole e la luna); i segni della luce e delle tenebre compongono l'ornamento e tutt'intorno sono i quattro venti, simboleggiati da quattro teste, di cui tre soffiano ed una sorride.

In un'altra miniatura del XII secolo che si trova al monastero di Sant'Uberto, nelle Ardenne, gli attributi del fuoco sono il sole e la luna, quelli dell'aria una boccia ed un corno, quelli dell'acqua

(15 bis) Tr. it.: *Canzone di Rolando*, Mursia, Milano 1984; *La canzone di Orlando*, Rizzoli, Milano 1985 (entrambe le edizioni con testo originale a fronte) (N.d.C.).

(16) Donde il titolo dell'opera di G. Cohen, *La Grande clarté du Moyen Age*, Parigi, 1945.

(17) Vedi E. de Bruyne, *Études d'estéthique médiévale*, Bruges, 1946, t. III, pag. 13.

(18) Vedere *infra* pag. 113 e segg.

un ramo e un'urna, mentre la terra è rappresentata da una vanga e un fiore.

La Badessa alsaziana Herrade di Landsberg, nella sua opera *Giardino delle delizie* (*Hortus deliciarum*), espone, illustrata da miniature, una teoria del macrocosmo e del microcosmo. In una miniatura c'è un uomo nudo, chiamato *microcosmus*, la testa circondata da un'aureola dove sette raggi simboleggiano i sette pianeti. È contornato dai quattro elementi: a sinistra l'aria, sotto forma di un viso che soffia, e a destra il fuoco, indicato dalle fiamme. Un testo commenta: il fuoco dà la forza, la capacità di vedere, quella di muoversi. Ai suoi piedi si trovano il simbolo dell'acqua (costituito da due pesci) e quello della terra: due rocce sulle quali si è arrampicata una capra per mangiare i fiori di un arbusto.

Numerosi temi descritti nei testi o scolpiti nelle chiese romaniche mostrano una straordinaria capacità di osservazione della natura da parte dell'uomo di quell'epoca. Un capitello borgognone, proveniente dall'abbazia di Moutiers-Saint-Jean, rappresenta la scena della vendemmia con tutta una serie di particolari: dalla raccolta dei grappoli alla pigiatura dei chicchi. Le rappresentazioni dei mesi offrono innumerevoli esempi di questo genere.

9. *La rivelazione della natura*

Dobbiamo qui riprendere un tema del quale già si è segnalata l'importanza: quello del macrocosmo e del microcosmo. Abbiamo in precedenza tentato di precisare i diversi punti che tale questione comporta; il loro esame ci permette ora di cogliere il ruolo dell'universo inteso come specchio dei simboli. Un testo di Gregorio di Nissa esprime una sintesi perfetta della corrispondenza tra l'universo e l'uomo. « Uomo, quando consideri l'universo, tu consideri la tua stessa natura » (19).

Le analogie che collegano il macrocosmo al microcosmo formano il fondamento del simbolismo medievale e spiegano l'importanza attribuita all'universo, poiché la natura appare come lo specchio nel quale l'uomo può contemplare l'immagine di Dio. Seguendo Sant'Agostino, la bontà (*bonitas*) è la causa della creazione. È questo, d'altronde, un concetto che si trova frequentemente nei Padri della Chiesa. Sant'Agostino, opponendosi al dualismo manicheo, mostra come Platone, nel *Timeo*, abbia avuto l'intuizione del ruolo della bontà divina (20).

(19) Gregorio di Nissa, *In Ecclesiasten*, in J.P. Migne, *Patrologia Graeca*, 44, c. 625 B.

(20) Cfr. Sant'Agostino, *De Civitate Dei*, XI, 21-22, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 41, c. 333-335.

Nel XII secolo, numerosi testi alludono a questo aspetto dell'universo, mentre trasmettono anche le idee pitagoriche. La lettura del *Timeo*, o almeno di quanto gli autori medievali potevano conoscerne attraverso la versione di Calcidio, mostrava le corrispondenze tra il macrocosmo ed il microcosmo.

Tra questi trattati s'impone una scelta; perciò terremo presenti solo alcune opere la cui originalità ci sembra pertinente. Esse sono:

1. Le opere di Santa Ildegarda di Bingen: *Scivias* e il *Liber divinorum operum simplicis hominis;*
2. Il *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre, di cui abbiamo già avuto piú volte occasione di parlare;
3. Il *Didascalion* ed il *Commentarium in Hierarchiam coelestem* di Ugo di San Vittore.

1. Ildegarda di Bingen

Santa Ildegarda di Bingen, badessa di Rupertsberg, ha composto due opere principali, intitolate: *Scivias* e *Liber divinorum operum simplicis hominis* (21). Il primo titolo è la contrazione della frase *Sci vias Domini* (Conosci le vie del Signore). Ildegarda iniziò a scrivere in seguito ad una visione che ella descrive cosí: un dardo di fuoco partito dal cielo squarciato, penetrò nel suo cervello e nel suo cuore. « All'istante », scrive, « ricevetti l'intelligenza dei Libri santi ». Una voce le ordinò: « Di' e scrivi quello che vedi e che intendi ». Per lungo tempo Ildegarda non osò trascrivere le parole che percepiva misteriosamente. Ma la malattia non l'abbandonò fin tanto che rifiutava, per umiltà, di ubbidire. Si fece forza. Ildegarda sapeva solo leggere e scrivere, oltre a qualche rudimento di latino. Ormai Ildegarda compone in una luce che chiama « l'ombra della luce viva ». In questa luce, percepisce immagini che sono anche simboli. Questi ultimi possono essere una montagna, una torre, una voragine. Ella sente una voce che le rivela il senso dei simboli percepiti.

Una visione di bellezza l'accompagna. Dio ha creato un universo magnifico e ha fatto l'uomo ad immagine della sua bellezza. Alla bellezza esteriore corrisponde quella interiore. Ildegarda riprende qui

(21) Cfr. J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 197. Su Ildegarda di Bingen, vedi l'eccellente opera di H. Liebeschutz, *Das allegorische Weltbild der Heiligen Hildegard von Bingen*, Lipsia-Berlino, 1930. Vedi anche Dom L. Baillet, *Les miniatures du « Scivias » de Sainte Hildegarde, conservé à la Bibliothèque de Wiesbaden*, Monuments Piot, t. XIX, Parigi, 1912.

il tema agostiniano (22). La sua descrizione delle analogie fra il macrocosmo ed il microcosmo è carica di simboli. Tre sfere rappresentano la Trinità e indicano il firmamento, l'aria sottile e la Terra. Ogni sfera ha un uguale spessore. La Terra occupa il centro dell'universo e il firmamento e l'aria sottile insieme comprendono sei cerchi concentrici.

Esaminiamo dapprima il firmamento e le tre zone di uguale spessore: il fuoco, l'etere e l'aria pesante. La zona del fuoco è divisibile in fuoco brillante (*lucidus ignis*) e in fuoco nero (*niger* ignis). Il fuoco brillante evoca la potenza vivificante di Dio. Il fuoco nero si oppone all'altro in quanto è oscuro e non brilla. Esso si tiene sotto il potere del primo e indica il fuoco del giudizio e della geenna (*judicalis et gehennalis ignis*) che consuma il male. Onorio di Autun, nell'*Elucidarium*, parla di questo fuoco che, pur essendo privo di luce, prevale sul fuoco materiale quanto il fuoco reale prevale sull'immagine dipinta del fuoco. Già San Gregorio, nelle sue *Moralia* (23), ha parlato del fuoco dell'inferno che non illumina. Il cerchio del fuoco brillante supera per densità due volte il cerchio del fuoco nero, cosicché la forza del secondo non penetra affatto nel primo.

Sotto questa zona di fuoco si trova il puro etere (*purus aeter*); esso procede dai due fuochi e significa il « puro rimpianto » dei peccatori. Quest'ultimo è provocato dalla grazia che scaturisce dal fuoco brillante e anche dal timore causato dal fuoco nero.

Al puro etere succede la zona dell'aria pesante che comprende l'aria acquosa (*aquosus aer*) e l'aria forte e bianca (*fortis et albus aer*). Il cerchio dell'aria acquosa simboleggia le opere dei giusti che sono trasparenti come l'acqua e purificano le opere impure. Per la sua forza e la sua tenacia il quinto cerchio dell'aria forte e bianca impedisce le inondazioni e i pericoli provenienti dalle acque superiori. Esso significa la giusta misura nelle opere.

Al di sotto di queste tre zone del firmamento è posto il cerchio dell'aria sottile (*tenuis aer*) che permette a tutto quel che è sulla terra di crescere.

Al centro di questi sei cerchi concentrici è posto il globo terrestre che non può scivolare da una parte o dall'altra in virtú degli elementi che lo circondano. Questo paragone dell'universo con una palla o ad un uovo si trova nella *Philosophia mundi* di Guglielmo di

(22) Vedi *De Trinitate*, XII, 1 e segg., in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 42, c. 997 e segg.
(23) *Moralia in Job*, IX, 65-66, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 75, c. 912-914.

Conches (23 bis), il quale dirà che la terra si trova nel mezzo come il tuorlo nell'uovo. Attorno ad essa si trova l'acqua, simile al bianco, e attorno all'acqua l'aria, rappresentata dal guscio che circonda il chiaro dell'uovo.

Ildegarda distingue sette pianeti ripartiti nei diversi cerchi di fuoco e posti ad uguale distanza gli uni dagli altri: nel fuoco brillante regnano Saturno, Giove e Marte; nel fuoco nero il sole; vengono poi, sotto al sole, Mercurio e Venere; la luna occupa l'ultimo ordine.

Se si taglia longitudinalmente e trasversalmente il cerchio formato dall'universo, si ottengono i quattro punti dei venti principali. Ildegarda, ispirandosi alla visione di Daniele (VII, 68), simboleggia questi quattro venti con teste di animali. L'orso rappresenta il vento del Nord che trae le sue origini dal fuoco nero; il leone il vento del Sud che proviene dal fuoco brillante; il leopardo il vento dell'Est, emanato dal puro etere; ed il lupo il vento dell'Ovest che procede dall'aria acquosa. Questi quattro venti principali comprendono ciascuno altri due venti, il che dà un totale di dodici venti che determinano dodici zone differenti.

In questi sei cerchi che circondano la Terra, tre sono benefici per l'uomo e tre ostili. Il primo cerchio del fuoco fa cadere sulla terra delle faville che, essendo troppo violente per uomini, piante ed animali, sono loro nocive; il secondo cerchio sprigiona una nube che dissecca la vegetazione terrestre. Al di sotto, il cerchio dell'etere addolcisce i flagelli che percorrono il mondo. Il cerchio dell'aria forte manda malattie agli uomini e agli animali. Ma questa pestilenza è temperata dal cerchio dell'aria acquosa. Infine, l'aria sottile è benefica: essa fa crescere tutti i frutti (cfr. figg. 1 e 2).

L'aria genera un movimento perpetuo. La forza d'espansione dell'acqua supera quella della terra; quella dell'aria è ancora maggiore, il fuoco si espande piú dell'aria e l'etere piú dell'aria.

Dato che la creazione dell'uomo è stata fatta allo stesso modo di quella del mondo, esiste, secondo Ildegarda una somiglianza fra le funzioni svolte dalle sfere ed il ruolo fisiologico e anatomico delle diverse parti del corpo. Cosí la testa corrisponde al fuoco, il petto all'aria, il ventre alla terra molle e feconda ed i piedi all'acqua: essi indicano i fiumi che si spandono attraverso tutta la terra.

La terra è rassodata dalle pietre e dagli alberi e l'uomo è fatto a sua somiglianza, perché la sua carne è come la terra; le sue ossa, prive di midollo, sono simili alle pietre, mentre quelle contenenti il midollo sono analoghe agli alberi.

(23 bis) Tr. it.: *La filosofia del mondo*, in AA.VV., *Il divino e il megacosmo*, Rusconi, Milano, 1980 (N.d.C.).

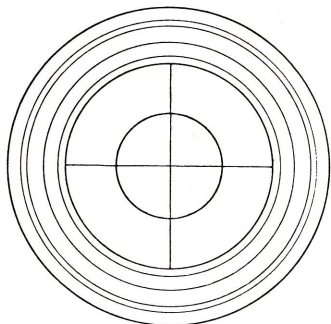



Fig. 1 - *Il cerchio del mondo secondo i dati di Santa Ildegarda di Bingen.*

L'universo si divide in tre grandi cerchi concentrici (indicati da un tratto piú spesso). Il cerchio piú grande è il firmamento, il secondo l'aria sottile, il terzo la Terra. Il grande cerchio del firmamento si divide a sua volta in diversi cerchi, che sono, andando dall'esterno verso l'interno: il cerchio del fuoco brillante e quello del fuoco nero che formano la zona del fuoco; quindi il cerchio del puro etere e, infine, il cerchio dell'aria acquosa e dell'aria forte che costituiscono la zona dell'aria pesante.

Ildegarda prosegue le sue analogie fra macrocosmo e microcosmo. Una simile nomenclatura può apparire noiosa, ma la sua originalità merita la nostra attenzione.

Innanzi tutto il viso, compreso il collo, si divide in tre parti che corrispondono agli elementi del cosmo. Cosí la parte che va dalla sommità del cranio fino alla base della fronte è sotto l'influenza del fuoco brillante e del fuoco nero; quella che va dalla fronte all'estremità del naso, corrisponde all'etere puro; infine, la terza parte, che va dalla base del naso alla fine del collo, corrisponde all'aria acquosa e all'aria forte, bianca e luminosa.

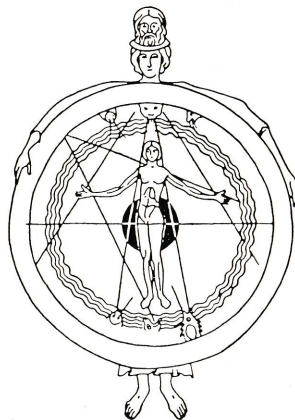



Fig. 2 - *Macrocosmo e microcosmo secondo una miniatura di Santa Ildegarda di Bingen.* (Lucca, Bibl. municipale, cod. 1942, f° 9, r°).

Il macrocosmo è raffigurato dal cerchio esterno, ed è sostenuto da un personaggio che rappresenta Cristo: le sue immense braccia circondano il macrocosmo e il suo volto solare rassomiglia a quello di Apollo. Sulla sua fronte si appoggia il viso del Padre ed i suoi piedi, coi fori delle stimmate, appaiono alla base del cosmo. All'interno del cerchio, una circonferenza formata da linee ondulate indica le acque primigenie. Vi sono rappresentati i diversi elementi (vedi fig. 1). Teste di animali raffigurano i diversi venti. Al centro della miniatura, un personaggio, con i piedi uniti e le braccia distese, indica il microcosmo. Il disco nero della terra si scorge dietro di lui.

MACROCOSMO				MICROCOSMO	
Firmamento	fuoco	fuoco brillante	1° cerchio	cervello	fronte — dalla sommità del capo al collo
		fuoco nero	2° cerchio	centro di vita	
	puro etere		3° cerchio	occhi-naso	
	aria pesante	aria acquosa	4° cerchio	bocca-mento	
		aria forte	5° cerchio	collo	
Aria sottile			6° cerchio		dal collo all'ombelico
Terra					dall'ombelico al sesso

VENTI PRINCIPALI

Vento del Nord	= fuoco nero	= testa d'orso	braccio sinistro
Vento del Sud	= fuoco brillante	= testa di leone	braccio destro
Vento dell'Est	= puro etere	= testa di leopardo	gamba destra
Vento dell'Ovest	= aria acquosa	= testa di lupo	gamba sinistra

Ildegarda paragona la rotondità della testa a quella del firmamento. Facendo l'uomo a sua immagine, Dio ha raccolto in lui tutte le creature, il firmamento, il sole, la luna, le stelle. Cosí gli occhi si trovano nella regione che simboleggia l'etere e richiamano la luce solare. Le estremità del mondo rappresentano le braccia, le creature del mondo il ventre e l'abisso i piedi. I fiumi che irrigano la terra sono simili alle vene.

Dalla sommità della testa alla fine del collo, quindi dal collo all'ombelico e da questo al sesso vi sono delle distanze uguali, cosí come vi sono uguali misure dal firmamento alla parte inferiore delle nuvole, quindi da questa alla sommità della terra e da questa fino alla sua parte piú bassa. Il corpo dell'uomo è governato dal numero 3, se lo si considera privo delle membra, e dal numero 5, se si tien conto delle gambe e delle braccia. Alle tre parti uguali che dividono il tronco e la testa, si aggiungono altre due parti di uguale lunghezza, costituite una dalla coscia, l'altra dalla distanza dal ginocchio al tallone. Allo stesso modo, il braccio si divide in due parti uguali, la prima va dalla spalla al gomito, la seconda dal gomito all'estremità della mano. Ciascuna delle membra comporta tre articolazioni, donde le dodici articolazioni che corrispondono ai dodici venti.

Cosí l'uomo si divide, per lunghezza, dalla sommità della testa ai piedi, in cinque parti uguali; per larghezza, ottenuta a braccia aperte distese, dall'estremità di una mano all'altra, ancora in cinque parti uguali. Tenendo conto di queste cinque misure uguali per lunghezza e cinque uguali per larghezza, l'uomo può essere inscritto in un quadrato perfetto (cinque quadrati in lunghezza e cinque quadrati in larghezza). (Cfr. fig. 3).

Il quadrato nel quale è inscritto il bacino forma il quadrato centrale nel senso dell'altezza. Il quadrato del petto costituisce il quadrato centrale nel senso della larghezza.

Abbiamo insistito sulla teoria di Ildegarda relativa al macrocosmo e al microcosmo poiché tali simboli meritano di esser tenuti presenti. Vedremo la relazione che si dovrà stabilire fra la descrizione dell'uomo data da Ildegarda e la costruzione di una chiesa cistercense (24). Le analogie tra la terra, il cielo e l'uomo sono ricche di significato. E. de Bruyne ha giustamente sottolineato la relazione fra i trattati di Vitruvio e la dottrina di Ildegarda.

L'uomo, secondo Ildegarda, è dunque governato dal numero 5. Le ragioni della scelta di questo numero sono chiare. L'uomo possiede cinque parti uguali nella sua lunghezza ed altrettante nella sua

(24) Vedi pag. 191.

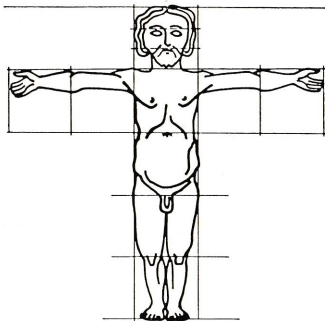



Fig. 3 - *Rappresentazione dell'« uomo quadrato », secondo le dimensioni date da Santa Ildegarda di Bingen nel « Liber divinorum operum simplicis hominis ».*

L'uomo è inscritto, per la sua altezza, in cinque quadrati uguali. Il primo quadrato comprende la testa dalla fronte alla base del collo; il secondo, il petto dalla base del collo all'ombelico; il terzo, il bacino; il quarto, le cosce fino alle ginocchia; il quinto, le gambe. Nel senso della larghezza, con le braccia aperte distese, l'uomo si inscrive ugualmente in cinque quadrati delle stesse dimensioni: il quadrato centrale è quello del petto; due quadrati contengono le braccia dalla spalla al gomito; altri quadrati contengono le estremità delle braccia e delle mani, con le dita leggermente aperte. La testa si suddivide in tre parti uguali: la prima va dalla sommità della testa fino alla base della fronte, la seconda dalla base della fronte a quella del naso e la terza dalla base del naso fino alla fine del collo.

larghezza, cinque sensi e cinque estremità (testa, gambe, braccia). Plutarco utilizza questo numero per indicare la successione della specie. Esso esprime il mondo sensibile, poiché è detto nella *Genesi* che i pesci e i volatili furono creati nel quinto giorno della creazione. Il numero cinque risulta dalla combinazione del primo numero

pari e del primo numero dispari. Il numero pari significa la matrice ed è femminile, quello dispari è maschile: l'associazione dell'uno e dell'altro è androgina, cosí come androgina è la divinità. Analogamente, il pentagramma è l'emblema del microcosmo. Nelle miniature medievali, l'uomo microcosmo è spesso rappresentato con braccia e gambe divaricate al fine di meglio indicare le cinque punte del pentagramma. I simboli proposti da Ildegarda riflettono, naturalmente, le concezioni cosmiche del suo ambiente.

Nella stessa epoca, Guglielmo di Saint-Thierry, nel *De natura corporis et animae,* riporta l'opinione dei fisici a proposito della figura geometrica dell'uomo. Se un uomo è disteso, con le braccia e le gambe allungate, un compasso puntato sul centro dell'ombelico può tracciarne la circonferenza: l'uomo si ritrova uguale a se stesso in tutte le sue parti.

2. Bernardo Silvestre

Professore presso la cattedrale di Tours, Bernardo Silvestre ha compilato un trattato sull'universo (*De mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus*). É. Gilson ha precisato in modo definitivo il senso della sua opera (25). Un'analisi obiettiva si imponeva, a causa degli erronei giudizi di cui Bernardo era stato piú volte l'oggetto. Il *De mundi universitate* si divide in due parti. L'autore considera dapprima il grande universo: (il *Megacosmus*), quindi la sua riduzione: il *Microcosmus.* Non si tratta tanto di descrivere la creazione di Dio, quanto l'organizzazione della materia ed il modo in cui essa è adornata. Bernardo Silvestre segue fedelmente la dottrina del *Timeo.* Le idee sono facili da afferrare. Peraltro, l'opera è preceduta da una guida nella quale Bernardo riassume l'essenziale del suo trattato.

Tre cerchi luminosi simboleggiano la Trinità (*Trinitas majestas*) (26). La divinità è chiamata il Bene supremo (*Eugathon*); un infinito splendore, raggiante come il sole, emana da essa; all'interno di questa luce rifulge uno splendore ancora piú intenso. La Trinità le è simile per luminosità. Il primo cerchio significa l'essenza o l'Uno; il secondo il Noys (che corrisponde al *Nous* del neoplatonismo) o l'Intelligenza generata sin da tutta l'eternità; il terzo è lo Spirito Santo.

(25) É. Gilson, *La cosmogonie de Bernardus Silvestris,* in *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* t. III, Parigi, 1928, pagg. 5-24.
(26) Dante presenterà la stessa immagine nel *Paradiso.*

La Natura si lamenta e soffre della sua confusione: essa aspira alla bellezza. Noys ha pietà di lei ed esaudisce la sua richiesta. Una tale concezione dell'universo può giustamente sembrare piú pagana che cristiana (27). Quando gli elementi sono ordinati, Dio crea gli angeli, la sfera dei pianeti ed i venti. Posta al centro, la Terra è subito popolata. Il creatore Noys completa la sua opera formando l'uomo o, piuttosto, incarica Natura di richiedere l'aiuto di Urania e di Physis. Urania è la dea del cielo, simboleggia l'astronomia e l'astrologia; Physis occupa un posto nel mondo sublunare, possiede la scienza fisica universale (28). Physis ha due figlie di nome Teorica e Pratica; una rappresenta la vita contemplativa, l'altra si attribuisce il sapere pratico, sia morale che meccanico. Davanti a questo gruppo composto da Natura, Urania, Physis e le sue figlie, Noys dirà: « L'Uomo sarà la felice conclusione dell'opera ».

Alla Trinità divina corrisponde un'altra trinità, quella dell'uomo. Per descriverla, Bernardo Silvestre utilizza parole greche che trascrive a modo suo. In questa triplice divisione: Entelechia — Natura — Imarmené —, il primo termine indica l'anima, il secondo la materia che riceve l'impronta delle immagini, il terzo l'antico Fato (29).

Questo mondo cosí ordinato è sospeso alla nascita di Cristo. Perfino gli avvenimenti piú piccoli sono previsti in questa armonia. Bernardo Silvestro loda la bellezza dell'universo creato, descrive la sua « acconciatura », cioè i suoi ornamenti: montagne e fiumi, fiumi e alberi, uccelli e pesci, animali diversi. Cosí appare l'opera di Dio: il Sinai, la fontana di Siloe, il Nilo, la Loira, le foreste. Tutto è stato preparato per l'avvento dell'uomo.

Quando Dio crea l'anima umana, Noys è chiamato a preparare l'Idea dell'anima umana, immagine della divinità, e Noys presenterà a Dio la forma perfetta che Egli esige. Viene apposto un sigillo (*sigillum*): una sorta di specchio che riflette un ideale e l'anima risponde alla traccia impressa sulla sua superficie.

Alano di Lilla riprenderà il tema di Bernardo Silvestre che anche Dante, a sua volta, utilizzerà. Andrebbe qui ricordata l'importanza dell'arte del numero e della proporzione; l'uno e l'altra svolgono ruoli fondamentali. Notiamo soltanto lo stupore, anzi la meraviglia, della Natura quando scorge l'uomo che si sveglia alla vita! Egli appare di una bellezza straordinaria. Già Giovanni Scoto Eriugena e Remigio di Auxerre hanno descritto la perfezione dell'uomo creato ad immagine di Dio, detentore di tutto il sapere e di tutte le virtú. Gli inferi, venendo a sapere della creazione dello splendore umano, scateneranno, gelosi, i loro vizi, donde la tragica lotta tra di essi e la virtú. Il simbolo di questa epica battaglia si ritrova, nell'arte, sui capitelli di Notre-Dame-du-Port a Clermont, in numerose chiese romaniche della regione occidentale, Argenton-Château, Notre-Dame-de-la-Coudre a Parthenay, nella Gironda e nella Charante-Maritime. Questa battaglia appare anche negli affreschi di Tavant, di Vic, di Brioude, di Montoire o di Saint-Jacques-des-Guérets. La rappresentazione è talvolta di una estrema originalità. Cosí, in un affresco della chiesa di Tavant, una donna, simboleggiante la lussuria, ha i seni trapassati da una lancia. Non sono solamente i manoscritti illustrati della *Psicomachia* di Prudenzio ad ispirare poeti e creatori di immagini; durante il XII secolo questo tema, di varia origine, fu largamente utilizzato. Però, quando le virtú sono coperte di armature, conservano l'aspetto del soldato romano descritto dal poeta latino (29 bis).

(27) Cfr. E. Faral, *Le Roman de la Rose et la pensée française au XIII siècle*, in *Revue de deux Mondes*, 15 settembre 1916, pag. 430.

(28) É. Gilson e P. Duhem segnalano l'influenza di Calcidio la cui traduzione del *Timeo* è strettamente seguita dal nostro autore. Cfr É. Gilson, *La cosmogonie* cit., pag. 10; e P. Duhem, *Le Système du monde*, Parigi, 1915, t. III, pag. 68.

(29) Vedi, per tutta questa parte, E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* cit., t. II, pag. 284.

3. Ugo di San Vittore

Nel *Didascalion,* Ugo di San Vittore considera i diversi aspetti della natura. Egli prende coscienza della posizione, del movimento, della specie e della qualità delle creature, rende grazie a Dio per la sua opera mirabile ed esclama con il salmista: « Esulto per l'opera delle tue mani » (*Salmi,* XCI, 5). La disposizione delle parti nel tutto manifesta questa armonia e l'unità in seno alla molteplicità. Questa armonia, che è essenzialmente amore, presuppone un accordo tra le diverse parti. Esiste una concordia che lega fra di loro i diversi elementi, li compone e li dispone. Attraverso la composizione, si afferma la coerenza di questi elementi. Quanto alla disposizione, essa concerne l'adattamento, come gli uccelli all'aria, i pesci all'acqua. L'accordo non lega solo i simili, ma anche gli elementi differenziati, anzi opposti.

L'universo sensibile è paragonabile ad un libro composto dal

(29 bis) Il *De mundi universitate* è stato tradotto, insieme ad altri testi filosofici e scientifici della « scuola di Chartres » dovuti a Guglielmo di Conches e Teodorico di Chartres, in *Il divino e il megacosmo*, a cura di Enzo Maccagnolo, Rusconi, Milano, 1980 (N.d.C.).

dito di Dio (*scriptus digito Dei*) e ogni creatura magnifica la sua saggezza. Se un analfabeta guarda un libro, vede dei segni, ma non è capace di riconoscere lettere che ignora. Del pari, un uomo che non è ancora spirituale è colpito dalla bellezza esteriore delle creature, senza vedere cos'è Dio. Egli è simile a colui che ammira il colore e la forma delle immagini di un libro, ma è incapace di coglierne il significato.

Chiunque abbia il senso di Dio non si arresta alla bellezza della forma, ma scopre al di là di questa la saggezza che la anima. Ugo spiega come la bellezza della creazione divenga un cammino verso la verità per colui che sa contemplarla. Seguendo la dottrina platonica, egli dirà: « Cerchiamo quel bello che è piú bello di tutti i belli » (*Quaeramus pulchrum illud, pulchorum omnium pulcherrimum*) (30).

Dalle lunghe pagine che Ugo di San Vittore dedica alla natura possiamo ricavare questa idea fondamentale: il mondo visibile è il riflesso del mondo invisibile. In questo mondo visibile l'uomo deve cercare i simboli divini. In verità, si tratta di un'idea già espressa parecchie volte; sarebbe facile trovare in Ugo prestiti tratti dalla tradizione neoplatonica (attraverso Scoto Eriugena) ed anche da Sant'Agostino (31). Ma nel XII secolo una tale concezione assume un rilievo straordinario a causa della qualità della fede e del concetto dell'uomo pellegrino che conferiscono all'esistenza un carattere di viaggio. L'uomo parte e ritorna (*exitus-reditus*) al suo luogo di origine. La forma, per quanto bella essa sia, non avrebbe il potere di legare a sé: essa rappresenta un simbolo, quello della perfezione.

La bellezza della natura rivela l'invisibile, e su di essa possono soffermarsi di volta in volta il pensiero, la meditazione e la contemplazione. La gioia nata dalla bellezza dell'opera di Dio appare il simbolo dell'esultanza che discende nell'anima dal recupero della rassomiglianza. Lo spirito è illuminato dallo splendore divino come l'occhio dal sole (*Dulce lumen et delectabile oculis videre solem*) (32). Ugo di San Vittore possiede il senso della bellezza della natura: essa è una via. A suo giudizio, tre differenti tappe possono condurre alla saggezza: la filosofia, la teologia e la mistica; due vie conducono verso la rivelazione suprema: l'ordine della natura e l'ordine della grazia.

(30) *Didascalion*, VII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 176, c. 815 A.

(31) E. de Bruyne ha avvicinato i testi di Ugo di San Vittore a quelli di Scoto Eriugena. Vedi *Études d'esthétique médiévale* cit., t. II: *L'époque romane*, pag. 212. Pagine molto suggestive che ci sono state di aiuto per questo capitolo.

(32) *Commentariorum in Hierarchiam caelestem*, VII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 175, c. 1603.

4. Onorio di Autun

È necessario parlare anche di Onorio di Autun. In un eccellente studio, M.Th. d'Alverny ha preso in esame un'opera di Onorio di Autun, la *Clavis Physicae*, in base ad uno dei piú antichi manoscritti del trattato (33). L'influenza di Giovanni Scoto Eriugena e, attraverso questi, di Dionigi corretto da Massimo, è fondamentale in una teoria della natura creata e creatrice. Il ruolo creatore delle Cause primordiali, preformate dal Padre nel Logos, è di ordinare questo mondo visibile e invisibile (34). I temi platonici e plotiniani, piú o meno integrati alla dottrina dei Padri, sono utilizzati da Onorio di Autun attraverso il testo di Giovanni Scoto Eriugena. Onorio dividerà l'universo in cinque categorie: corporale, vitale, sensitiva, razionale e intellettuale (35). In questa sua opera i simboli abbondano e fungono da interpreti al fine di ritrovare il Creatore nello specchio dell'universo.

Una miniatura della *Clavis Physicae* presenta raffigurazioni simboliche del tutto originali. La miniatura è divisa in quattro settori: nel primo un personaggio regale è circondato da sette donne; al di sopra di esso è inscritto il nome *bonitas*; anche al di sopra delle altre figure sono indicati nomi che corrispondono ai sette nomi divini: *justitia, virtus, ratio, veritas, essentia, vita, sapientia.* Il tema non è nuovo: le sette arti liberali, la *Sapientia* e le sue sette figlie si incontrano spesso (36).

Nel secondo riquadro un mostro è posto all'interno di un medaglione circondato da queste parole: *materia informis;* esso simboleggia la terra « informe e vuota » della *Genesi.* Alla sua sinistra una donna regge una banderuola sulla quale è scritta la parola *locus*; alla sua destra un vegliardo porta l'iscrizione *tempus*. Cosí, in questo secondo riquadro, sono rappresentati il tempo e lo spazio.

Il terzo riquadro è occupato da un insieme di quattro miniature che raffigurano la creazione. La prima rappresenta gli angeli, la seconda gli uccelli, la terza i pesci e la quarta le piante, gli animali e la coppia umana.

Nell'ultimo riquadro si trova il volto aureolato di Cristo che sostiene tutto il cosmo e lo attira a sé per mezzo di un insieme di legami simbolici.

(33) Cfr. M. Th. d'Alverny, *Le cosmos symbolique* cit., pagg. 71-81; vedi pag. 28.

(34) Cfr. M. Th. d'Alverny, *Le cosmos symbolique* cit., pag. 44.

(35) Cfr. *Clavis Physicae*, f° 97. Cfr. M. Th. d'Alverny, *Le cosmos symbolique* cit., pag. 53.

(36) Cfr. M. Th. d'Alverny, *La Sagesse et ses sept filles*, in *Mélanges F. Grat*, Parigi, 1946, t. I, pagg. 245-278.

Un'altra opera di Onorio di Autun, l'*Elucidarium,* presenta numerosi elementi di confronto con la dottrina di Ildegarda. Ritroviamo anche qui le tesi medievali in voga nell'epoca romanica. Onorio di Autun distingue tre cieli: il cielo corporale visibile, il cielo spirituale abitato dagli angeli e il cielo intellettivo, dove si trova e si mostra ai beati la Trinità. Simile divisione si basa del resto su un testo di San Paolo che allude al terzo cielo (*II Corinzi,* XII, 2). L'uomo riproduce l'universo. La testa, per la sua rotondità, è l'immagine della sfera celeste. I sensi traggono la loro origine dagli elementi: cosí la vista proviene dal fuoco celeste, l'udito e l'odorato dall'aria, il gusto dall'acqua, il tatto dalla terra. Come già si è detto, l'uomo deriva la sua carne dalla terra e partecipa, con le sue ossa, alla durezza delle pietre. Il suo ventre riceve tutti gli umori come il mare raccoglie i diversi fiumi. I suoi piedi sosetngono il peso del corpo, come la terra sostiene tutto quello che è sopra di essa (37).

Onorio di Autun espone una dottrina fedele ai Padri della Chiesa e, specialmente, a Sant'Agostino. L'influenza di Sant'Anselmo di Canterbury si rivela costante ed evidente.

Cosí l'universo assolve la funzione non solo di uno specchio, ma anche di una scala. Il mistico romanico può contemplare la continua manifestazione di Dio. Nell'arte del XII secolo, ogni colpo di pennello o di martello esprime la vita. Quando il pittore o lo scultore è in armonia con la natura e con il suo Creatore, l'ispirazione lo permea e lo muove.

Nel riprendere i simboli biblici e profani, l'uomo romanico non li ripete. Per il loro tramite, egli partecipa ai simboli eterni dell'umanità. Questi ultimi sono all'interno dell'Essere ed il contatto con la natura permette di renderli espliciti.

(37) Vedi pag. 48.

PARTE QUARTA

LA CASA DI DIO

Capitolo I

IL TEMPIO

Come edificare la casa di Dio? « Il tempio è come il cielo in tutte le sue proporzioni » diceva un'iscrizione sopra un frammento del tempio di Ramsete II. Ma come conoscere le proporzioni del cielo? Guardando il corpo dell'uomo, poiché questo presenta delle proporzioni esatte. Si tratterà dunque di copiare le misure del corpo umano. Essendo l'uomo il tempio di Dio, il tempio sarà edificato ad immagine dell'uomo.

Due testi della *Bibbia* potevano servire di base all'architettura: la *Sapienza* (XI, 20) insegnava che tutto è stato regolato con misura, numero e peso; San Paolo diceva ai Corinzi: « Non sapete che siete il tempio di Dio? » (*I Cor.*, III, 16), e: « Ignorate che il vostro corpo è il tempio dello Spirito Santo, che dimora in voi? ». (*I Cor.*, VI, 19). Dio rivelò a Noè le dimensioni dell'arca, a Mosè quelle del tabernacolo e a Salomone quelle del Tempio. Ezechiele, come vedremo, ricevette in sogno le dimensioni del nuovo Tempio (XLII).

1. *L'arca*

Il tema dell'arca riveste un'importanza particolare: lo troviamo su piani molto diversi, come quelli dell'esegesi, del numero, della mistica e dell'arte.

L'arca di Noè è oggetto di numerose speculazioni, in particolare nella tradizione rabbinica. Filone commenta l'immagine del tetragono dell'Arca (1); Clemente Alessandrino parla nelle *Stromates* (VI, XI) della sua costruzione « fatta secondo le intenzioni divine » in base a « indicazioni cariche di significato ». L'arca misura 300 cubiti di lunghezza, 50 di larghezza, 30 di altezza e termina con un solo cubito che si affina sempre di piú verso l'alto. Da ciò deriva la sua

(1) Filone, *De vita Moysis*, II, 128.

forma a piramide che significa il fuoco, la fiamma. (Riparleremo di ciò a proposito dell'energia fallica che essa possiede.) L'arca è stata costruita in legno incorruttibile ed imputrescibile. Vi è uno stretto rapporto tra le dimensioni date da Jahvé a Noè per la costruzione dell'arca al tempo del diluvio e quelle date a Mosè per l'Arca dell'Alleanza. Del resto, quest'ultima assume le stesse proporzioni dell'arca di Noè, in scala molto ridotta. L'arca di Noè comprende tre piani (2): non può sfuggire l'importanza di questo numero.

Nell'*Architettura naturale* (3) leggiamo un'annotazione suggestiva, che concerne il rapporto tra la lunghezza e la larghezza dell'arca nei confronti dell'uomo: « Il rapporto della lunghezza con la larghezza vale 6 e quello della lunghezza con l'altezza vale 10... ». Dunque il primo di questi numeri caratterizza il rapporto tra l'altezza dell'uomo e la lunghezza del suo piede; il secondo numero è quello delle dita dei piedi e misura simbolicamente la lunghezza del piede. Cosí, le proporzioni dell'arca portata sulle acque, fra cielo e terra, sono analoghe a quelle dell'uomo.

Origene spiega le dimensioni dell'arca e commenta la sua lunghezza di 300 cubiti che insieme esprimono il numero 100 ed il numero 3: il primo significa la completezza (l'unità), il secondo la Trinità. La larghezza è di 50 cubiti ed è interpretata come il simbolo della Redenzione (4). Il rapporto tra 30 e 300 è evidente. In quanto alla cima, essa simboleggia il numero 1, quindi l'unità di Dio. Origene vede anche delle analogie tra la lunghezza, la larghezza e l'altezza dell'arca e la lunghezza, la larghezza e la profondità del mistero dell'amore di Dio di cui parla San Paolo (cfr. *Efes.* III, 18). Secondo Sant'Ambrogio, l'arca raffigura anche il corpo con le sue dimensioni e le sue qualità. Isidoro di Siviglia (5) dirà che i 300 cubiti corrispondono a 6 volte 50; dunque la lunghezza corrisponde a sei volte la larghezza e simboleggia le sei età del mondo. Sant'Agostino commenta questo tema dell'arca affermando che essa prefigura la città di Dio, la Chiesa, il corpo di Cristo (6).

(2) Cosí essa è raffigurata nella pittura murale della volta della navata della chiesa di Saint-Savin.

(3) *De l'Architecture naturelle*, ediz. a cura di A. Rouhier, Parigi, 1949, pag. 237, nota.

(4) Vedi J. Daniélou, *Sacramentum futuri. Études sur l'origine de la typologie biblique*, Parigi, 1950, pag. 87. Vedi in particolare la nota 1, nella quale l'autore, citando i testi dello pseudo-Barnaba, presenta il rapporto tra il numero 300 e la lettera greca T, che rassomiglia alla croce da essa simboleggiata.

(5) *Quaestiones in Vetus Testamentum, in Genesim*, VII, 5-7, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 83, c. 230.

(6) Sant'Agostino, *De Civitate Dei*, lib. XV, XXVI, 1, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 41, c. 472.

Sant'Ambrogio aveva composto un trattato *De Noe et arca* che gli autori del Medio Evo avrebbero interpretato. Si tratta di un'opera di antropologia allegorica, di fonte filonica. Nei suoi trattati *De arca Noe morali* e *De arca mystica,* Ugo di San Vittore si ispira ad essa e riprende le grandi concezioni di Origene alle quali si riferisce. L'arca misteriosa è l'immagine del cuore dell'uomo. Ugo la paragona anche ad una nave. Egli studia successivamente i diversi elementi dell'arca per darne una triplice interpretazione: letterale, morale e mistica.

L'arca del cuore trova la sua analogia nel luogo piú segreto del tempio, dove viene offerto il sacrificio, cioè nel Santo dei Santi, che rappresenta il centro del mondo. L'arca conserva sempre un carattere misterioso.

Giustamente Jung scopre in essa l'immagine del seno materno, del mare nel quale il sole è inghiottito per risorgere (7).

Nelle sue *Etimologie,* Isidoro di Siviglia ricorda il paragone dell'arca col torace. *Arca* rievoca anche un senso segreto e costituisce un appoggio per la parte superiore e per quella inferiore del corpo (8). Abbiamo già visto Ildegarda di Bingen indicare il petto come il quadrato perfetto. Inoltre, l'espressione l'arca del cuore (*arca cordis*) è spesso utilizzata dai mistici, specialmente da San Bernardo che nel *De laude novae militiae* (9) parla della terra buona ed eccellente che riceve nel suo seno il seme celeste contenuto nell'arca del cuore del Padre.

Si ritiene che l'arca conservi la conoscenza. Noè ha conservato la conoscenza precedente al diluvio, cioè tutta la conoscenza delle epoche passate e l'arca dell'alleanza tutta la conoscenza della *Torah.* Questo simbolo sarà costantemente ripreso ed ampliato. Perciò Noè è paragonato a Cristo e l'arca identificata con la croce. Sarà comunque il tema del cuore ad avere il maggior successo. Santa Lutgarda, nel XII secolo, parlerà del costato aperto di Cristo che dà accesso al suo cuore divenuto un'arca. Un monaco cistercense, Guerric d'Igny, allude alla porta dell'arca aperta dalla ferita causata dalla lancia nel costato di Cristo. Guglielmo di Saint-Thierry ricorderà anche l'apertura praticata nella parete dell'arca che trova un parallelo nella ferita di Cristo. Ispirandosi ai testi biblici egli scrive: « Che io entri tutto nel cuore di Cristo, nel Santo dei Santi, nell'arca del Testa-

(7) C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* cit., pag. 356.

(8) Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum*, lib. XI, 1, 23, ediz, a cura di Lindsay, cit.

(9) *De Laude novae militiae ad milites Templi,* V, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 182, c. 929.

mento, nell'urna d'oro » (10). Commentando un testo dell'*Apocalisse* (XI, 19: « L'arca dell'Alleanza apparve nel cielo »), Guglielmo di Saint-Thierry spiega il ruolo dell'Arca dell'Alleanza quale ricettacolo dei misteri; essa è l'urna d'oro che conteneva la manna. La conoscenza nascosta nel « cielo del vostro segreto », dirà Guglielmo rivolgendosi a Cristo, sarà svelata alla fine dei secoli, poiché in quel momento, una porta si aprirà nel cielo. « Aprici, Signore, la porta dell'arca al tuo fianco », scrive Guglielmo, « affinché tutti coloro che devono essere salvati dal diluvio che inonda la terra possano entrare » (11). Questa « urna d'oro », alla quale allude Guglielmo di Saint-Thierry, che è al tempo stesso « arca » e cuore di Cristo, si ritrova frequentemente nel pensiero romanico. Essa è il vaso alchemico in cui avviene la trasmutazione dei metalli e anche il vaso del Graal. Il tema del cuore, in quanto *arca* e *vaso* è un simbolo costante nella mistica romanica. Il cuore dell'uomo è il luogo ove avviene la trasfigurazione.

2. *Il Tempio di Salomone*

Il Tempio che il re Salomone costruí a Jahvé misurava 60 cubiti di lunghezza, 20 di larghezza e 30 di altezza. Il portico davanti al Tempio aveva una lunghezza di 20 cubiti nel senso della larghezza dell'edificio e 10 cubiti di larghezza sul davanti (*I Re*, IV, 3). La destinazione del Santuario era quella di contenere l'Arca dell'Alleanza. L'interno di esso misurava 20 cubiti in lunghezza, 20 in larghezza e 20 in altezza (*I Re,* VI, 20), donde la sua forma cubica sulla quale avremo occasione di ritornare. Nel santuario, due cherubini in legno di ulivo selvatico misuravano 10 cubiti di altezza e le loro ali 5 cubiti ciascuna in modo che vi erano 10 cubiti tra un'estremità e l'altra delle ali. L'altezza di ciascun cherubino era ugualmente di 10 cubiti ed essi stavano ala contro ala.

Il Santo dei Santi presenta dunque le dimensioni di un cubo perfetto; l'altare di legno di acacia deve avere 5 cubiti di lunghezza e 5 di larghezza e deve essere quadrato (*Esodo,* XXVII, 1). Le dimensioni del quadrato e del doppio quadrato care alla *Bibbia* si ritrovano in molte chiese romaniche, come, per esempio, a Saint-Benoît-sur-Loire. Si tenga presente che stiamo parlando soltanto delle chiese romaniche e non è presa in considerazione l'architettura profana, nella quale pure si potrebbero trovare, in diversi casi, delle proporzioni perfette. Nei manoscritti concernenti le corporazioni medievali, il Tempio di Salomone è spesso citato come modello.

(10) *De contemplando Deo*, I, 3, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 368; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1953, n. 3, pag. 51.

(11) *Meditativae orationes*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 226; *Med.* VI, ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1934, pagg. 151 e segg.

Il simbolismo cosmico del Tempio è evidente. Giuseppe e Filone concordano nel mostrare come il Tempio rappresenti il cosmo ed ogni oggetto in esso contenuto segua un ordine prefissato. Filone dirà inoltre che l'altare dei profumi simboleggia l'atto di ringraziamento inteso a magnificare la bontà perfetta di Dio in cielo. Il candeliere a sette braccia indica i sette pianeti; la Tavola indica l'atto di ringraziamento per tutto ciò che si compie nell'ordine terrestre. Sulla Tavola, dodici pani simboleggiano i mesi dell'anno: essi sono i pani di propiziazione (pani dei volti divini). L'Arca dell'Alleanza è posta sotto le ali dei cherubini e rappresenta il simbolo di ciò che è intelligibile.

La pietra angolare del Tempio aveva un valore cosmico e sarà identificata con la pietra di Betel dalla quale Giacobbe poté contemplare i cieli aperti (*Genesi,* XXXV, 9). Essa è il centro del mondo, punto d'incontro tra le cose della terra e quelle del cielo.

Nella sua visione, Ezechiele ci indica le misure del nuovo Tempio. Situato sopra un'alta montagna ove si trovava una città costruita verso mezzogiorno, egli vide un uomo il cui aspetto era « come l'aspetto del bronzo ». Nella sua mano teneva una funicella di lino ed un bastone per misurare. Costui gli disse di « guardare con i suoi occhi », di « ascoltare con le sue orecchie » e di « applicare il suo cuore ». Ed Ezechiele vide che la casa era circondata da un muro. L'uomo portava una canna di sei cubiti ed ogni cubito misurava un cubito ed un palmo. La larghezza e l'altezza erano di una canna. La soglia del portico aveva la stessa dimensione. Tutti questi numeri ci sono dati nei numerosi versetti del testo di Ezechiele (XL, 5-49; XLI, 1-26; XLII, 1-20).

Il simbolismo del Tempio deve essere ricordato per mostrare il suo rapporto con quello della chiesa romanica. Non pensiamo che il Tempio di Salomone sia l'unico Tempio nel cosmo. Tutti i templi autentici sono cosmici, come hanno di recente confermato le opere di Schwaller de Lubicz (11 bis). La tradizione egiziana del tempio si è trasmessa sino alla chiesa romanica passando per il Tempio di Jahvé costruito da Salomone. La chiesa romanica, nella misura in cui è fedele a quest'ordine tradizionale, è chiaramente cosmica. San Pier Damiani dirà che la chiesa rappresenta l'immagine del mondo (12). La chiesa di pietra è l'immagine dell'immensità di Dio (*civitas Dei*)

(11 bis) Cfr. Parte Prima, Capitolo 1, § 4 (N.d.C.).

(12) *Sermo LXXI, in dedicatione ecclesiae*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 155, c. 907.

di cui ha parlato Sant'Agostino e che è composta da tutti i cristiani, cosí come l'edificio è composto di pietre.

Come le pietre del Tempio, quelle della chiesa romanica dovevano avere delle dimensioni precise. Alcune direttive a proposito delle pietre si trovano sovente ripetute nella *Bibbia*: « Se tu m'innalzi un altare di pietra, non lo farai con pietre levigate, poiché servendoti dello scalpello sulla pietra, la profaneresti » (*Esodo*, XX, 25). Nel *Deuteronomio,* si raccomanda di servirsi di pietre grezze per l'altare di Jahvé (XXVII, 5) e nei *Libri dei Re* la prescrizione è ancor piú incisiva: quando si costruisce la casa, lo si faccia con pietre già preparate nella cava, in modo che né martello, né ascia, né altri strumenti di ferro siano uditi durante la costruzione (*I Re,* VI, 7). Nella costruzione della chiesa romanica, il capomastro ed i muratori dovevano tener conto di tutti i consigli dati per la costruzione del Tempio.

3. *La Gerusalemme celeste*

Il vero architetto di questa chiesa universale non è il teologo o il creatore di immagini, ma Dio, l'architetto supremo. Il capomastro imita l'Ordinatore del mondo. San Giovanni, nell'*Apocalisse,* facendo eco alla visione di Ezechiele, aveva indicato le misure della Gerusalemme celeste. L'angelo, con una canna d'oro in mano, « aveva la misura »... per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città era quadrangolare e la lunghezza uguale alla larghezza; egli misurò la città con la sua canna fino a 12.000 stadi. La larghezza, la lunghezza e l'altezza risultavano uguali. Egli ne misurò anche le mura, che erano di 144 cubiti, « misura d'uomo che è anche misura d'angelo » (*Apoc.*, XXI, 16-17).

L'*Apocalisse* parla di due templi, uno celeste e l'altro terrestre. Quando un nuovo cielo e una nuova terra appariranno, si produrrà un cambiamento: sorgerà una nuova Gerusalemme discesa dal cielo. Ecco perché il visionario non vede piú alcun tempio: « Il Signore, Dio di Tutto Padrone, è il proprio tempio, come l'Agnello » (XXI, 22). La nuova Gerusalemme è paragonata alla sposa agghindata per le nozze (XIX, 8). L'economia messianica del tempio sfocia nell'escatologia. Il tempio escatologico è interamente cosmico. La chiesa romanica doveva prolungare il tabernacolo e il Tempio. Essa prefigura la Gerusalemme celeste di cui Cristo è la pietra angolare (*Efes.*, II, 20).

4. *Il quadrato*

Tutti questi testi mettono in evidenza l'importanza del quadrato nel Tempio: la piramide dell'Arca è essa stessa composta di quadrati e di triangoli. L'angelo che misura la città celeste e che rappresenta Cristo ha un righello d'oro. La città stessa è d'oro puro e il figlio dell'uomo porta una cintura d'oro (*Apoc.*, I, 14), e nei *Salmi* la Regina è adorna di oro zecchino (XLIV, 10). Quest'oro significa il compimento perfetto e la qualità delle dimensioni della Città celeste. Esso significa anche, in senso figurato, la carità unita alla giustizia. La città « lunga quanto larga » è costruita in forma quadrata; il Tempio, come abbiamo già visto, è quadrato. Ora il quadrato, in ragione della sua forma uguale nei quattro lati, è simbolo del cosmo e i suoi quattro pilastri angolari indicano i quattro elementi. Dionigi il Certosino chiede che il quadrato sia esaminato sotto il profilo allegorico. I corpi quadrati, egli dirà, non sono destinati alla rotazione come lo sono i corpi sferici. Del resto, il quadrato presenta un carattere stabile. La forma quadrangolare è adottata per delimitare numerose piazze, come la piazza pubblica di Atene. Nel Medio Evo si costruiscono città quadrate: Sainte-Foy, Montpazier, eccetera. Il tempio del Graal è quadrato.

Secondo Vitruvio, citato da Ugo di San Vittore, l'espressione « *quadrati lapides* » significa la costruzione composta da pietre levigate, senza calce.

5. *La chiesa « ad quadratum »*

Villard di Honnecourt, che nel XIII secolo ha riunito dei disegni stilizzati, ci dà la pianta di una chiesa cistercense del XII secolo, tracciata *ad quadratum* (13). Essa presenta delle analogie con le misure del microcosmo date da Santa Ildegarda (14). L'uomo di Santa Ildegarda, coi piedi giunti e le braccia distese, ha, come si è visto, cinque misure uguali sia nel senso della lunghezza che della larghezza: le dimensioni, esattamente indicate nei due sensi, sono rappresentate da quadrati.

La chiesa in questione è inscritta in un rettangolo, lungo tre quadrati uguali e largo due quadrati uguali. Il quadrato principale nel senso della larghezza corrisponde a quello maggiore di Ildegarda, simbolizzato dal petto. La pianta della chiesa cistercense comprende 12

(13) *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*, pubblicato da J.B. Lassus, Parigi, 1859.

(14) Vedi pag. 169.

misure uguali nel senso della lunghezza e 8 in quello della larghezza, con un rapporto, quindi, di:

$$\frac{12}{8} \text{ o } \frac{3}{2} \quad \text{(cfr. fig. 4)}$$

J.B. Lassus, il curatore dell'*Album* di Villard di Honnecourt, cita numerose lettere scambiate tra Montalembert e J.M.H. Parker di Oxford, riguardo le chiese quadrate. Sorge quindi la domanda: l'architettura cistercense di forma quadrata ha introdotto le sue misure in Gran Bretagna? Cîteaux è presente in Inghilterra dal 1128 con la fondazione dell'abbazia di Waverley, ma già del 1092 troviamo una chiesa con l'abside quadrata (*Old Sarum*). La cattedrale di Ely presenta delle absidi circolari su una pianta dell'XI secolo, corretta e costruita in forma quadrangolare nel XII secolo. Le chiese quadrate sono numerose, quali la cattedrale di Oxford, la chiesa di Ramsey, St. Cross (Hampshire). Appare evidente che le chiese quadrate dell'Inghilterra non hanno subíto l'influenza di Cîteaux; eppure tutte le chiese cistercensi in Gran Bretagna hanno la pianta quadrata. In Germania la maggior parte delle chiese con abside quadrata derivano dalla chiesa cistercense di Morimond. In Francia le chiese quadrate sono cistercensi. Esse presentano absidi piatte, affiancate da quattro, sei ed anche otto cappelle quadrate (cfr. fig. 5). I deambulatori sono rettangolari. Cosí a Fontenay, seconda figlia di Chiaravalle, fondata da San Bernardo (1118), si aprono sul transetto delle cappelle quadrate o rettangolari (15). Lo stesso impianto si ritrova a Pontigny (1114), a Noirlac (1136), a Escale-Dieu (1142) che copierà la pianta di Fontenay. La cattedrale di Laon ha un'abside quadrata. Il coro della chiesa di Brinay è rettangolare.

In tutte le chiese cistercensi primitive l'abside è quadrata, ma in quelle costruite alla fine del XII secolo e nel XIII l'abside diventa poligonale. Notiamo che la chiesa dei Santi Vincenzo ed Anastasio, presso San Paolo alle Tre Fontane a Roma, fu donata a San Bernardo nel 1140 e venne molto probabilmente ricostruita allora con un'abside quadrata.

(15) M. Aubert con la collaborazione della Marchesa di Maillé, *L'architecture cistercienne en France*, Parigi, 1943, t. I. Vedi in particolare: Parte III, cap. I: « *Les Plans* », pagg. 152-195.

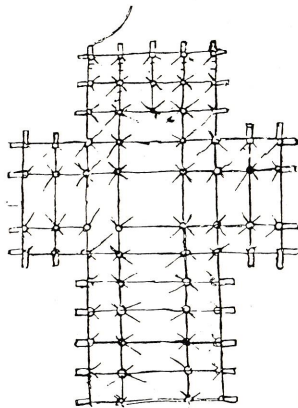



Fig. 4 - *Pianta di una chiesa « ad quadratum » dall'« Album » di Villard di Honnecourt.*

Questa chiesa è rappresentata da dodici quadrati eguali nel senso della lunghezza e da otto delle medesime dimensioni nella sua massima larghezza. Come indica la scritta, si tratta di una chiesa « desquaire » dell'Ordine di Cîteaux.

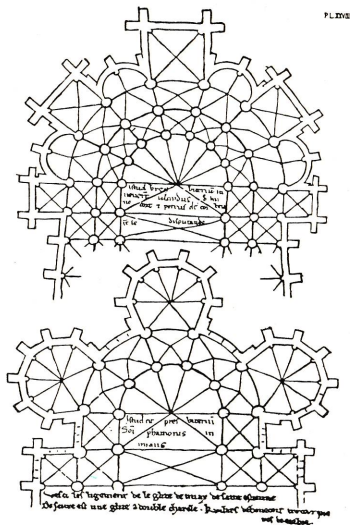



Fig. 5 - *Due absidi di chiese tratte dall'« Album » di Villard di Honnecourt.*

La prima abside presenta delle cappelle quadrate alternate a cappelle rotonde; la seconda, tre piccole absidi rotonde.

6. *L'uomo quadrato*

Nella *Guida dei pellegrini di San Giacomo di Compostella,* comunemente attribuita a Aimery-Picaud de Partenay il Vecchio, l'autore paragona la chiesa ad un organismo umano (16): la navata centrale è simile ad un corpo le cui braccia formano il transetto; le dimensioni sono calcolate in funzione delle misure umane.

L'uomo quadrato dalle braccia distese ed i piedi giunti indica i quattro punti cardinali. Ciò gli conferisce il significato della Croce e delle quattro dimensioni che essa comporta. Gli autori del Medio Evo, amanti dei paragoni, avvicinano i quattro *Vangeli* ed i quattro fiumi del Paradiso all'uomo quadrato e, poiché Cristo si fa uomo, anch'egli sarà considerato come l'uomo quadrato per eccellenza. Thierry di Chartres dirà che l'unità è alla base stessa del quadrato, poiché è ripetuta quattro volte.

Nella composizione architettonica vanno tenute presenti la simmetria e la proporzione. La chiesa romanica si ispira al Tempio che — come abbiamo già detto — rappresenta nelle sue proporzioni il tempio dell'uomo. Le sue dimensioni possono iscriversi in un quadrato. Ma la chiesa romanica non è soltanto *ad quadratum*; seguendo la pianta della chiesa cistercense pubblicata nell'*Album* di Villard di Honnecourt, è a volte anche rotonda. Vi è qui il passaggio ad un altro simbolo: dal tempo si passa all'eternità.

7. *Forme quadrate e rotonde*

La forma quadrata non è la sola. Essa appartiene al tempo, mentre l'eternità è rappresentata dal cerchio. Questo, dopo aver valutato l'anno, ha misurato il tempo, quindi l'eternità, per significare in conclusione l'infinito. Il cerchio ed il quadrato simboleggiano due aspetti fondamentali di Dio: l'unità e la manifestazione divina. Il cerchio esprime il celeste, il quadrato il terrestre, non tanto come opposto al celeste, ma in quanto creato. Nei rapporti tra il cerchio ed il quadrato esiste una distinzione ed una conciliazione. Il cerchio sarà dunque rispetto al quadrato quello che è il cielo rispetto alla terra. Il quadrato però può essere iscritto in un cerchio e ciò significa che la terra dipende dal cielo. Il quadrato non è altro che la perfezione della sfera su un piano terrestre.

Il cerchio non si trova nelle costruzioni bibliche: esso è di origine bizantina. Sul piano dell'architettura, esso ha preceduto la cupola. Alcune chiese romaniche riproducenti il Santo Sepolcro di Ge-

(16) Cfr. Edgar DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale,* t. II, Bruges, 1946, pagg. 89-90.

rusalemme hanno forma rotonda, quali le chiese costruite dai Templari oppure le abbazie di Chiaravalle e di Fontevrault. L'abside delle chiese romaniche ha una mezza cupola.

Gli architetti potevano anche imitare i monumenti antichi e le forme bizantine. Il Santo Sepolcro di Gerusalemme cercava di ricordare la grande volta dell'universo, simboleggiata dall'uomo con la sua calotta cranica. Onorio di Autun tratta di questa doppia divisione parlando della chiesa a forma di croce (quadrata) e della chiesa rotonda (17); egli utilizza l'abituale terminologia ed il significato simbolico che essa comporta.

Il cerchio esprime il soffio della divinità che non ha né principio né fine. Questo soffio si manifesta continuamente ed in tutti i sensi. Se si arrestasse, vi sarebbe immediatamente un riassorbimento del mondo. Il cerchio è raffigurato da un serpente arrotolato, che forma un anello; le due estremità (testa e coda) si toccano. Il sole e l'oro, immagine questo del sole, sono indicati da un cerchio. Nell'antichità, la pianta circolare è associata al culto del fuoco, degli eroi, della divinità (18). La forma rotonda ha un significato universale (*orbis*), simboleggiato dal globo. La specificità dell'universo e della testa dell'uomo sono altrettanti indizi di perfezione.

La chiesa romanica presenta l'immagine dell'uomo, ma innanzi tutto offre il simbolo dell'uomo perfetto, cioè di Gesú Cristo. Notiamo del resto che il nome Gesú, in lettere ebraiche, significa l'uomo. Il Verbo, facendosi uomo ed assumendo l'umanità, prende delle proporzioni umane. Con l'Incarnazione, unisce la sua divinità all'umanità, unisce il cielo alla terra e inserisce nel cerchio una forma quadrata che corrisponde alla forma dell'uomo o, meglio, iscrive il quadrato nel cerchio della divinità. Ma c'è dell'altro, dato che il quadrato indica la potenza. Ciò si impone con evidenza, per esempio, nella visione di Daniele (VII, 1-28) con i quattro animali ed i quattro re. Ora, con la Redenzione, Cristo distrugge il quadrato e lo spezza, essendo un re spodestato. Del quadrato non resta che la croce! Perciò Cristo pone la sua natura umana in seno alla natura divina e l'uomo quadrato, a causa dell'Incarnazione e della Redenzione, s'inserisce esso stesso nel cerchio. In altri termini, l'umanità è congiunta alla divinità, come lo è il tempo all'eternità, il visibile all'invisibile, il terrestre al celeste.

Gli autori moderni parlano volentieri della chiesa costruita ad imitazione di Cristo crocifisso, ma ogni natura umana è crocifissa, poi-

(17) Honorius AUGUSTODUNENSIS, *De gemma animae*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 172, c. 590 e segg.
(18) L. HAUTECOEUR, *Mystique et architecture, Symbolisme du cercle et de la couronne*, Parigi, 1954, pagg. 3-4.

ché l'effigie dell'uomo simboleggia la croce e riproduce i punti cardinali. Cosí il tempio è sempre costruito ad immagine dell'uomo. Il tempio cristiano risulta dalla « quadratura » secondo gli assi cardinali inseriti in un circolo. La pianta del tempio indiano presentata dal *Vâstu Parusha-mandala* è anch'essa un'immagine quadrata che esprime la divisione quaternaria di un grande cerchio che simboleggia il ciclo solare (19).

I templi dedicati agli astri offrono ancora delle similitudini col tempio celeste. Henry Corbin ha descritto i tempi dei Sabei costruiti ad immagine degli astri. I templi di forma rotonda erano consacrati alle espressioni cosmiche e quelli dedicati ai vari pianeti presentavano forme diverse: esagono per Saturno, triangolo per Giove, rettangolo per Marte, quadrato per il Sole. Il triangolo è iscritto in un quadrato per Venere, mentre per Mercurio il triangolo è inserito in un rettangolo. Il tempio della Luna è un ottagono (20).

I rapporti armonici Universo-Tempio sono antichissimi. Sia che si tratti di architetti egiziani, cabbalisti, neo-pitagorici o romanici, ritroviamo sempre identici dati. Il problema delle proporzioni, della sezione aurea, è stato oggetto di numerosi lavori. Matila Ghyka ha studiato attraverso il *Timeo* le corrispondenze Universo-Tempio-Corpo ed indica nel dodecaedro il simbolo matematico dell'armonia cosmica. Il dodecaedro possiede 12 facce pentagonali.

Se il tempio tradizionale corrisponde alle dimensioni dell'uomo, immagine di Dio, la chiesa cristiana romanica trova il suo modello nel Dio fatto uomo, cioè in Cristo.

Cosí l'uomo non è abbandonato a se stesso. La chiesa di pietra è il tempio di Dio soltanto perché i divini misteri si compiono entro le sue mura, cosí come l'uomo è figlio di Dio solamente nella misura in cui si sviluppa l'uomo interiore. L'uomo privato di Dio è immediatamente escluso dalla sua vera esistenza, poiché l'eternità è immersa nel tempo e l'uomo in Dio. Reso a se stesso, l'uomo perde il senso dell'esistenza e subito l'abbandona il principio vitale.

8. *Il tempio romanico e il macrocosmo*

Gli uomini del Medio Evo avevano una coscienza assai acuta sia dei loro rapporti con Dio, sia di quelli del tempo con l'eter-

(19) Vedi T. BURCKHARDT, *La genèse du temple hindou*, in *Études traditionnelles*, dicembre 1953, pagg. 364 e segg. (Poi in: *Principes et méthodes de l'art sacrée*, 1974, tr. it.: *L'arte sacra in Oriente e Occidente*, Rusconi, Milano, 1976 - N.d.C.).
(20) Vedi H. CORBIN, *Rituel sabéen et exégèse ismaélienne du rituel*, in *Eranos-Jahrbuch*, XIX, (1950), Zurigo, pag. 191. (Cfr. anche H. CORBIN, *L'immagine del Tempio*, Boringhieri, Torino, 1984 - N.d.C.).

nità. Vi è una cosa che non si deve trascurare: il XII secolo non considera mai l'umanità di Cristo facendo astrazione dalla sua divinità (da qui l'aspetto regale di Cristo nella chiesa romanica, del quale abbiamo già parlato).

La chiesa romanica rappresenta l'immagine del microcosmo, ma è anche universale. Se l'uomo vi ritrova se stesso, porta con sé tutta la creazione, la parola di Dio con l'Antico e il Nuovo Testamento e la natura con le sue piante e i suoi animali. Il tempio romanico non è fatto soltanto ad immagine dell'uomo, ma anche a quella dell'universo. Microcosmo e macrocosmo si uniscono. Alla rivelazione di Dio ed alla creazione si aggiungerà la rivelazione interiore dell'uomo che percepirà con lo sguardo e con l'udito. L'uomo romanico, attraverso la scoperta dei simboli nei quali penetra, è il rappresentante ed il portavoce del macrocosmo e del microcosmo nei confronti del Creatore. Egli introduce nella chiesa di pietra l'atto di ringraziamento della natura creata; promette la sua sottomissione all'Ordinatore Supremo e il canto del suo cuore, simile all'armonia delle sfere, si trasforma in un poema di pietre vive. Tutto rientra nel sacro, poiché tutto è proporzione, ordine, misura ed armonia. L'uomo romanico porta con sé il proprio concetto di universalità. È l'intero universo che, nell'unità perfetta, celebra il mistero della creazione e l'uomo riconosce sul proprio volto il sigillo della divinità.

9. *L'arte spirituale*

Dopo aver descritto nella sua Regola i settantadue strumenti delle opere buone, San Benedetto le classifica nell'arte spirituale (*ars spiritualis*) che governa l'esistenza monastica. Questa è la piú delicata di tutte le arti; come ogni altra arte o mestiere, essa si svolge in un « cantiere », che è quello della vita religiosa.

L'architettura e la scultura non fanno parte degli strumenti delle opere buone. Tuttavia l'arte di costruire e di ornare può, nell'epoca romanica, essere inclusa nell'arte spirituale.

Nella chiesa romanica si manifesta una trasparenza: questa è la proprietà del simbolo. Essa si realizza soltanto nella misura della realtà, delle proporzioni, dell'ordine armonioso. Una tale forma di conoscenza non è innata, ma deve essere appresa: per far questo occorrono dei « laboratori » nei quali possa tramandarsi la tradizione (21).

(21) Nel *De natura et dignitate amoris* (J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 381 A; ediz. a cura di M.M. Davy, n. 3, pag. 73), Guglielmo di Saint-Thierry spiega che Dio ha messo la legge nell'anima dell'uomo, ma questi l'ha dimenticata e quindi la deve imparare di nuovo.

Capitolo II

CANTIERI E COSTRUZIONE

L'arte di costruire si compone di un piano, di una struttura e di una distribuzione. La *sectio aurea*, già usata dagli Egizi e ripresa da Pitagora, da Eudossio di Cnido e da Euclide, è alla base della costruzione romanica. Il capomastro deve avere il senso dello spazio, del numero e del peso. La forma corrisponde necessariamente ad uno scopo. Quello della chiesa romanica comprende l'insegnamento, il raccoglimento e la preghiera.

1. *La pietra*

La pietra occupa nella tradizione un posto preminente. Tra l'uomo e la pietra vi è uno stretto rapporto. Secondo la leggenda di Prometeo, procreatore del genere umano, certe pietre hanno conservato un odore umano. La pietra e l'uomo presentano un duplice movimento di salita e di discesa. L'uomo nasce da Dio e ritorna a Dio. La pietra bruta discende dal cielo; trasmutata, s'innalza verso di Lui (1).

La pietra grezza è considerata androgina, costituendo tale condizione la perfezione dello stato primordiale. Una volta che essa è tagliata, i principî si separano. Può essere conica o cubica. La pietra conica rappresenta l'elemento maschile, quella cubica l'elemento femminile. Se il cono è posto sopra uno zoccolo, i principî maschile e femminile si trovano riuniti. Ci si richiama spesso alla pietra

(1) Vedi T. Basilide, *Essai sur la pierre*, in *Le Voile d'Isis*, XXXIX, 1934, pagg. 93 e segg. (articolo assai prezioso per lo studio della pietra). Vedi anche Gougenot des Mousseaux, *Dieu et les Dieux*, Parigi, 1854. (Sull'argomento, vedi anche R. Guénon, *La pietra angolare*, *Pietra nera e pietra cubica* e *Pietra grezza e pietra tagliata*, in *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1975 - N.d.C.).

eretta dai Celti e che si ritrova nelle chiese sotto forma di campanile. Quando il culto aveva luogo sulla pietra, esso non si rivolgeva alla pietra in quanto tale, ma al Dio del quale era diventata la dimora. Notiamo che ancor oggi la Messa romana si celebra su una pietra (posta in una cavità dell'altare) nella quale sono custodite le reliquie dei santi martiri.

Le pietre non sono delle masse inerti: cosí i *bethyli* appaiono come delle pietre cadute dal cielo che restano animate dopo la loro caduta. Testi del piú alto interesse sulle pietre potrebbero trovarsi nello *Zohar* (1 bis), nei commenti al *Talmud* (1 ter) e nelle *Midrashim* (1 quater). Tali spiegazioni sarebbero preziose per comprendere il significato della pietra nell'epoca romanica.

In virtú del suo carattere immutabile, la pietra simboleggia la saggezza. Essa è spesso associata all'acqua. Cosí Mosè, entrando e uscendo dal deserto, fa scaturire una sorgente colpendo una pietra (*Esodo,* XVII, 6): anche l'acqua simboleggia la saggezza. La pietra è altresí in rapporto con l'idea del miele e dell'olio (cfr. *Deut.,* XXXII, 13; *Salmi,* LXXX, 17; *Gen.* XXVIII, 18). È anche possibile accostare l'idea della pietra a quella del pane. San Matteo parla di Cristo condotto dallo Spirito nel deserto ove il diavolo gli suggerisce di tramutare le pietre in pane.

Il termine « *bethyle* », del quale vedremo l'impiego a proposito della visione di Giacobbe, ha in ebraico il significato di « casa di Dio » (*Beth-el*). Il significato di Betlemme (Beth-lehem), che significa casa di pane, è strettamente assimilabile a *Beth-el.* Guglielmo di Saint-Thierry, commentando un testo del *Cantico dei Cantici* secondo la *Vulgata* (II, 17), dirà che *Bethel* significa la casa di Dio, cioè la casa delle « veglie », della vigilanza perché coloro che vi dimorano sono figli di Dio, visitati dallo Spirito Santo. Questa casa è chiamata « della veglia » perché coloro che vi dimorano attendono la visita dello Sposo (2). Nel suo trattato sui *Gradi dell'umiltà e dell'orgoglio,* San Bernardo fa allusione all'anima che si addormenta nella soavità dell'unione divina. La vigilanza del suo cuore le consente

(1 bis) Libro sacro dei cabalisti (« Libro dello splendore »). È una delle fonti della *qabbālāh*, accanto alla *Bibbia* e al *Talmud.* Contiene una parte sul *Pentateuco* del II secolo d.C. e altri capitoli posteriori, attribuiti a Mosè di Leon (seconda metà del XIII secolo) (N.d.C.).

(1 ter) Parola che significa *studio*, indica due opere analoghe. Piú importante il *Talmud* « babilonese », piú ridotto il *Talmud* « palestinese ». Vi sono contenute le norme, specialmente giuridiche, che regolano la vita delle comunità giudaiche (N.d.C.).

(1 quater) Cfr. Parte Seconda, Capitolo I, § 5, nota 40 (N.d.C.).

(2) Cfr. *Expositio super Cantica Canticorum*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 538.

di scrutare il segreto della verità che colmerà in seguito la sua memoria.

Nel Tempio, la pietra è chiamata santa non soltanto perché è stata santificata dall'uso della consacrazione, ma perché corrisponde alla sua funzione ed alla sua condizione di pietra. È al suo posto, nel suo proprio ordine. Ildegarda di Bingen descrive le virtú della pietra che sono in numero di tre: l'umidità, la palpabilità e la forza ignea. La virtú dell'umidità le impedisce di dissolversi; grazie al suo carattere di palpabilità essa può essere toccata; il fuoco che si trova nelle sue viscere la rende calda e le permette di consolidare la propria durata. Anche Ugo di San Vittore studia la triplice proprietà della pietra ed in un sermone sulla consacrazione dirà che le pietre rappresentano i fedeli « quadrati e fermi » in ragione della stabilità della loro fede e della virtú della loro fedeltà.

2. *I tagliapietre*

Il capomastro (*maître d'oeuvre*) svolge un ruolo di primo piano: egli è l'architetto che presiede alla costruzione della chiesa. Ma si tratta di un termine piuttosto generico che non si applica soltanto a colui che fa i progetti. L'architetto, nel senso in cui lo intendiamo oggi abitualmente, è spesso indicato nel Medio Evo con il nome di mastro muratore (*maître maçon*) (3).

Secondo Boezio, la mano d'opera deve essere sottomessa all'architetto. È lui che utilizza il compasso. Gli arnesi di approssimazione corrispondono ai cinque sensi e gli strumenti di precisione alla ragione. Non è forse il *logos* che nell'età romanica possiede la giusta percezione dei rapporti? Anche la cazzuola, con il suo aspetto, presenta un simbolo trinitario.

I monasteri benedettini o di origine benedettina sono — come si è già visto — estremamente numerosi, sia che si tratti di riforme come Cîteaux oppure, ancora, di Cluny. Costituendo dei villaggi veri e propri, essi sono completamente autosufficienti ed hanno i propri artigiani, dal fornaio sino al miniaturista. È dunque normale vedere intorno a questi monasteri dei laboratori di scultori e di copisti di manoscritti. I canonici regolari di Saint-Ruf avevano un laboratorio famoso al quale il Capitolo di Notre-Dame-de-Doms ad Avignone conservò a lungo rancore per non avergli voluto prestare qualcuno dei suoi artisti.

Durante l'epoca romanica, l'architettura ebbe un immenso svilup-

(3) L. Lefrançois-Pillion, *Maîtres d'oeuvre e tailleurs de pierre des cathédrales*, Parigi, 1949, pag. 14.

po: intorno alle diverse abbazie si raggruppano laboratori di muratori e di tagliapietre. I monaci benedettini esercitano un'influenza ineguagliata a questo riguardo ed occupano un posto decisivo nella storia, poiché trasmettono la tradizione.

Fedeli alle antiche usanze, i tagliapietre viaggiano. Matila Ghyka ha parlato molto giustamente degli spostamenti dei costruttori e degli scambi da essi avuti con gli architetti arabi (4). Toledo crea un contatto con la tradizione greca e bizantina (abbiamo già accennato agli apporti, attraverso la Spagna, provenienti dalla Persia, dalla Grecia e dall'Egitto).

È il momento in cui si formano le comunità laiche. I membri delle confraternite si riuniscono, circolano e creano delle vere e proprie corporazioni che non dobbiamo confondere con le scuole di architettura dipendenti dalle abbazie. Franz Rziha (5) studiando un documento della *Deutsche Bauhütte,* ha potuto dare un nome ai diversi gruppi di architetti. Tra un importante numero di sigle, ha esaminato diversi segni lapidari dell'epoca romanica, come il quadrato incrociato con un quadrifoglio. Sappiamo, del resto, che il ginocchio scoperto di Cristo seduto è al tempo stesso un segno di iniziazione e la firma di una corporazione. Il labirinto ed il pentagono stellato costituiscono anch'essi firme di laboratori.

Al momento della sua ammissione, ogni tagliapietre riceveva un « segno » che diventava la sua firma. Questo « segno » non corrisponde mai al suo nome, ma alla sua corporazione che comportava tre gradi successivi: apprendista, compagno e maestro.

Se le corporazioni (o gilde) avevano dei sigilli regolarmente trasmessi, i monaci invece mantenevano l'anonimato piú assoluto. Raramente i monaci, quando sono capimastri o tagliapietre, firmano con una figura che indichi una corporazione. Conosciamo tuttavia qualche nome, quali quello di Adamo, monaco di Saint-Benoît-sur-Loire e capomastro del suo monastero; di Achard, maestro dei novizi ed architetto; di Goffredo di Ainai, che non soltanto si occupa della costruzione di abbazie in Francia, ma viene anche inviato in Inghilterra per dirigere le fondazioni cistercensi. Nei cantieri, questi monaci presiedono ai lavori. Generalmente si occupano della fondazione del proprio monastero. L'uso cistercense non li autorizzava a prestare aiuto ad altri ordini religiosi: dovevano badare alla costruzione dei loro conventi che nel XII secolo furono numerosi. Altri monaci

(4) *Le Nombre d'Or*; vol. II, *Les Rites*, Parigi, 1931, pagg. 48-49.
(5) Fr. Rziha, *Studien über Steinmetz-Zeichen*, Vienna, 1883. Vedi anche l'opera dell'Abbé Grandidier, *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*, Strasburgo, 1893.

collaboravano volentieri con diverse fondazioni. Vediamo cosí Giovanni di Vendôme, monaco ed architetto, offrire gratuitamente il suo talento. Per le sue concezioni estetiche, Rupert, abate di Deutz, esercitò una grandissima influenza sugli artisti del proprio tempo: diresse i lavori di decorazione della chiesa abbaziale. Grazie a lui, l'arte delle miniature ebbe grande successo nei monasteri. Le sue opere teologiche, molto diffuse nel XII secolo, ispirarono motivi scultorei. Egli è forse il primo a rappresentare la Trinità come *Gnadenstuhl* (6): il Padre sorregge la croce di Cristo e lo Spirito Santo è posto tra i due od anche sulla testa del Padre.

« Quando l'iconografia si trasforma e l'arte adotta nuovi temi, ciò avviene perché un pensatore ha collaborato con gli artisti ». Questa frase di Emile Mâle nell'*Art religieux du XII siècle* (7) è di fondamentale importanza giacché precisa la stretta collaborazione fra scrittori ed artisti; influenza che non proviene soltanto da novatori, come Sigierio, ma da mistici che, pur distaccati dalle forme, le suscitano nondimeno con la descrizione delle immagini con le quali illustrano i loro pensieri. A tale riguardo, San Bernardo ha svolto anche in questo un ruolo importante per l'influenza esercitata dalle sue opere (8).

3. *Collegi di costruttori*

Sarebbe difficile scrivere la storia dei collegi di costruttori nell'epoca romanica. I documenti in merito sono scarsi, soprattutto per quanto riguarda i cantieri monastici. La tradizione, conservata a lungo segreta, si trasmetteva verbalmente all'interno delle corporazioni. La veduta d'insieme che possiamo averne ci consente comunque di ricostruire le grandi linee di queste scuole di costruttori che sono altrettante scuole di studio del simbolo.

4. *Orientamento della Chiesa*

Tra i simboli, l'orientamento svolge un ruolo di prima importanza. La chiesa romanica segue le leggi che regolavano già le chie-

(6) C.F. Beitz, *Rupert von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst,* 1930. È da notare come qui vi sia un motivo che sarà copiato soprattutto nell'arte gotica. (*Gnadenstuhl*: letteralmente « seggio della grazia » [*thronum gratiae*]. Si tratta di una rappresentazione simbolica della Trinità, come descritta nel testo, che introdotta nell'iconografia sin dal XII secolo, ed anche prima, è stata largamente utilizzata fin nel XVI secolo - N.d.C.).
(7) Parigi, 1940, pag. 151.
(8) Anne Marie Armand ha dedicato a questo tema un diploma della Scuola del Louvre con il titolo: *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au XII siècle*, Parigi, 1944, 107 pagine.

se primitive. Esse erano volte *ad orientem*. Nei cimiteri, le tombe stesse seguivano questa disposizione. Anche la preghiera è fatta nel senso del sole che sorge. L'abside della chiesa romanica è rivolta verso il sole che si leva, simboleggiando cosí il sole della salvezza (*sol salutis*), luogo benedetto donde verrà, alla fine dei tempi, il sole della giustizia (*sol justitiae*) per giudicare tutti gli uomini.

Questo tema richiama tutta una tradizione. Le parole Oriente-Occidente si trovano già usate nella *Bibbia,* presso i Padri della Chiesa e già nell'epoca pre-cristiana quando il mondo pagano era dedito al culto solare. Oriente indica l'aurora, l'esplosione della luce; all'Occidente la luce scompare, si avvia la risalita e si compie il mito del ritorno. L'Oriente mantiene sempre il suo significato di sorgente e di origine. Cosí la conoscenza cosmica, nella luce dell'Oriente, è una conoscenza solare. La luce dell'aurora che sorge corrisponde, per l'anima, al suo risveglio sul piano della realtà. Nell'ordine mistico, il termine « Oriente » significa l'illuminazione. È per questo che Guglielmo di Saint-Thierry, parlando della vita spirituale dei certosini di Mont Dieu, esclama: « *O Lumen orientale!* ». Secondo la *Bibbia* il Paradiso terrestre si trova in Oriente (*Gen.,* II, 8), mentre, sempre secondo la leggenda, le porte dell'Ade erano situate in Occidente (9); Adamo, cacciato dal Paradiso terrestre dalla porta occidentale, è rimandato da Oriente ad Occidente. L'Ascensione di Cristo è posta ad Oriente (*Salmi,* LXVII, 34) ed il suo ritorno, come abbiamo già detto, si colloca in questa stessa direzione (*Matteo,* XXIV, 27). Essendo il sole considerato come il cuore del cosmo, Clemente Alessandrino riprenderà questo tema per affermare che Dio è il cuore dell'universo.

Secondo la testimonianza di Eusebio di Alessandria, i cristiani praticarono fino al V secolo la preghiera di fronte al sol levante (10). Questo orientamento era già in uso presso gli Egizi ed i Persiani (11). Sant'Agostino menziona il costume liturgico secondo il quale, nella cristianità primitiva, ci si teneva, per pregare, in piedi e rivolti verso Oriente. « Se ci volgiamo verso Oriente per pregare », egli dirà, « non è perché pensiamo che Dio abiti in un luogo preciso come se avesse abbandonato le altre parti del mondo: Egli è presente dappertutto. Ma lo spirito accorto si muove verso ciò che vi è di piú eccellente » (12). I pagani si volgevano a Oriente per pregare ed i cristiani li imitarono; gli ebrei invece non seguirono mai questo rituale giacché è verso il Tempio che dovevano dirigere il loro volto. Gli autori del Medio Evo commentarono spesso questo tema dell'Oriente, in particolare Riccardo di San Vittore che scriverà: « In Oriente riceviamo la conoscenza » (13). Isotta, quando prega, si rivolge verso Oriente. L'inno delle *Laudi per il giorno di Natale* fa allusione « al punto ove si leva il sole ».

La chiesa orientale dei primordi aveva un'apertura al di sopra dell'altare: bisognava che il sole nel sorgere rischiarasse il santuario. Nella chiesa romanica, la luce cade sull'altare attraverso una vetrata.

(9) F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Parigi, 1942, pag. 39.
(10) F. Cumont, *Textes et mouvements*, Parigi, 1899, t. 1, pag. 356.
(11) Cfr. J. Jepson, *Saint Augustine, The Lord's sermon in the Mount,* Westminster, 1948, nota 29, pag. 198.

5. *Triangoli e quadrati*

Secondo Boezio, che riprende le concezioni geometriche di Platone e che è studiato dagli autori romanici, la prima superficie è il triangolo, la seconda il quadrato, la terza il pentagono, eccetera. Ogni figura, se si fanno partire delle linee dal suo centro fino agli angoli, può essere suddivisa in diversi triangoli, mentre il triangolo non può essere diviso che da se stesso; il che significa che ogni triangolo suddiviso non può che generare dei triangoli. Il triangolo è alla base della formazione della piramide (14).

(12) *De Sermone Domini in monte*, Libr. II, cap. V, 18, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 34, c. 1277.
(13) *Beniamin maior*, III, VII, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 63, c. 1121 117.
(14) *De Arithmetica*, II, VI, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 63, c. 1121 e II, XXII, c. 1129.

Il triangolo equilatero,

è il simbolo della divinità, dell'armonia, della proporzione. Dato che ogni generazione si effettua per mezzo di una divisione, l'uomo corrisponde ad un triangolo equilatero tagliato in due,

vale a dire ad un triangolo rettangolo. Questo, secondo l'opinione di Platone, rappresenta anche la Terra. La trasformazione del triangolo equilatero in triangolo rettangolo si traduce in una perdita di equilibrio.

Dopo il triangolo equilatero vengono, tra le diverse figure geometriche, il quadrato, del quale abbiamo già parlato, ed il pentagono. Il pentagono stellato diviene un pentagramma che indica l'armonia universale. Lo si ritrova spesso, impiegato come talismano contro gli influssi malvagi. Esso è la chiave della geometria ed alla base della *sectio aurea* (15), detta anche *proportio divina*. Il dottor J.E. Emerit ha mostrato, a proposito del pentagono e del dodecaedro (16), come si effettua la transizione dal pentagono, che indica il mondo dei piani, al dodecaedro che rappresenta il mondo dei volumi e corrisponde ai dodici segni zodiacali. Egli riprende un testo di Davisson che dice: « Ciascuno dei solidi primari (esaedro, tetraedro, dodecaedro) ha il proprio piano: il cubo, il quadrato; la piramide, il triangolo; il dodecaedro, il pentagono ». Le corrispondenze

(15) Vedi F.M. Lund, *Ad quadratum. Étude des bases géometriques de l'architecture religieuse dans l'antiquité et au Moyen Age découvertes dans la Cathédrale de Nidaros*, Parigi, 1922, pagg. 2 e segg., 139 e segg.
(16) J.E. Emerit, *Acupuncture et astrologie*, Embats (Gers), 1955, pagg. 124 e segg.

tra il mondo e le figure geometriche sono assolute. Dato che l'uomo è il giuoco dei contrari, egli non può avere il senso del cerchio che simboleggia l'unità e la perfezione. Tutto gli sfugge: il triangolo, il quadrato, la stella a cinque punte ed il sigillo a sei raggi di Salomone. Se l'uomo non è nato spiritualmente, queste figure geometriche conservano segreti i loro simboli che corrispondono ai numeri 3, 4, 5 e 6. Il decaedro non diviene accessibile se non nell'ordine della perfezione (17).

Le affinità del quadrato e del rettangolo nella costruzione sono state a lungo trattate da Matila Ghyka. I triangoli ed i rettangoli svolgono un ruolo importante: da qui il significato della squadra nell'arte della costruzione. Thomas Walter, nella sua critica ai lavori di Moessel, cita i versi del libretto dei tagliapietre concernenti gli angoli e i rettangoli. L'essenziale è trovare il centro, definire il punto (18). Ch. Funck-Hellet ha tentato di ricostruire le proporzioni, cosí da permettere di cogliere il senso del dato primitivo (19). La simmetria è sempre fondamentale. Se esaminiamo, per esempio, la cattedrale di Angoulême, appare innegabile che la disposizione architettonica della facciata riflette la disposizione dell'interno. Lo stesso vale per la costruzione di ogni chiesa romanica fedele alla tradizione, ma questa caratteristica può essere piú o meno evidente. A Cunault o a Cande, per esempio, essa s'impone all'attenzione del piú ignorante dei turisti. Esempi del genere mostrano che la scultura e la pittura non sono, nel XII secolo, distinte dagli altri aspetti della vita spirituale.

6. *Il cuore e il centro*

Non insisteremo sull'architettura in senso specifico della chiesa, dato che i lavori di Mâle e di Focillon trattano esaurientemente questo argomento. Ci soffermeremo soltanto sul simbolo dell'altare. Esso corrisponde alla croce di legno posta al momento della consacrazione: simboleggia il cuore stesso dell'uomo o, ancor meglio, il cuore di Cristo, del Dio incarnato la cui testa costituisce l'abside, le braccia il transetto ed il corpo la navata. Si sa che l'abside conclude la chiesa. La sua forma curva a semicerchio imita la scatola cranica.

(17) Sulla trasmissione dei simboli, vedi P.D. Ouspensky, *Fragments d'un enseignement inconnu*, Parigi, 1950, pagg. 396 e segg. (tr. it.: P.D. Ouspensky: *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio, 1976 - N.d.C.).
(18) Vedi Ch. Funck-Hellet, *De la proportion. L'équerre des maîtres d'oeuvre*, Parigi, 1951, pag. 114.
(19) Ch. Funck-Hellet, *De la proportion* cit., pag. 61.

È con essa che era incominciata la costruzione della chiesa romanica. Talora l'abside presenta delle absidiole, come quella di Saint-Benoît-sur-Loire.

Nella chiesa romanica, simboleggiante il corpo disteso di un uomo, non è l'ombelico, come punto centrale del corpo, a svolgere il ruolo piú importante, ma il petto nel quale è posta l'arca del cuore, rappresentata anche dal punto d'intersezione dei bracci della croce. Là si trova il centro del mondo, il punto di mezzo. Vedremo, alla fine di quest'opera, come il cuore, a causa della sua forma, possa essere rappresentato come un vaso. Inoltre, la sua funzione nella circolazione del sangue lo colloca alla base stessa della vita dell'uomo. Nelle tradizioni antiche, il cuore ha un'importanza di primissimo ordine e la devozione al Sacro Cuore, per quanto devota possa apparire nelle sue manifestazioni, non è che la ripresa di un tema tradizionale. Cosí nel *Prefazio* della festa del Sacro Cuore, che fa parte del rituale romano, si fa allusione al cuore trafitto dalla lancia di un soldato, che si apre e diviene un santuario. Da esso sgorgano torrenti di misericordia; esso è anche un'arca di riposo per le anime.

Il vaso può essere sostituito da un fiore di loto o dalla rosa, a seconda che si tratti dell'Oriente o dell'Occidente. La rosa è associata alla coppa e talora si sostituisce ad essa. Riprendendo questo tema tradizionale, René Guénon ha mostrato che anche la luna crescente poteva raffigurare la coppa (20).

7. *La porta*

Per quanto concerne la costruzione della chiesa, ci terremo a un solo simbolo, quello della porta. Le corrispondenze simboliche della chiesa romanica sono legate alla molteplicità degli aspetti che si riferiscono all'unità trascendente tante volte segnalata nel corso di questa opera. Si possono distinguere tre aspetti differenti: cosmologico, teologico e mistico. L'importanza della porta è immensa, dato che essa dà accesso alla rivelazione: su di lei si riflettono le armonie dell'universo. Temi dell'Antico Testamento e dell'*Apocalisse,* quali Cristo in maestà ed il Giudizio finale, accolgono i pellegrini ed i fedeli; Sigierio raccomandava ai visitatori di Saint-Denis di ammirare la bellezza dell'opera compiuta e non la materia di cui era fatta la porta. Aggiungeva che la bellezza che illumina le anime deve

(20) R. Guénon, *Aperçus sur l'ésotérisme chrétien*, Parigi, 1954, pag. 107. (Cfr. anche R. Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1975 - N.d.C.).

dirigerle verso la luce di cui Cristo è la vera porta (*Christus janua vera*).

Il simbolo della porta è spesso ripreso dagli autori romanici. Gerusalemme ha delle porte, scrive Ugo di Fouilloy, attraverso le quali entriamo nella chiesa e penetriamo nella vita eterna. Si racconta, egli dice, che le porte di Gerusalemme si attaccano sconsideratamente alla terra quando i prelati della Chiesa si dilettano dell'amore delle cose terrene, e si levano verso il cielo quando essi ricercano le cose celesti (21). La porta del tempio conduce alla vita eterna. Cristo ha detto: « Io sono la porta e colui che entra attraverso di me sarà salvato ». Cosí Guglielmo di Saint-Thierry potrà scrivere: « O tu che hai detto " Io sono la porta... ", mostraci con quale evidenza e di quale dimora tu sei la porta e in quale momento e chi sono coloro ai quali tu l'apri. La casa di cui tu sei la porta è... il cielo che abita il Padre tuo » (22). Anche la Vergine è chiamata « la porta del cielo ».

Nell'architettura romanica il portale svolge un ruolo preponderante. Esso costituisce una sorta di sintesi già di per sé sufficiente ad offrire un insegnamento. T. Burckhardt ha insistito sull'importanza della combinazione della porta con la nicchia. Nella nicchia, egli ritiene di scoprire l'immagine ridotta della « caverna del mondo » (23). Questa corrisponde, a suo parere, al cuore della chiesa e diviene il luogo dell'epifania divina, giacché coincide con il simbolismo della porta celeste che indica un duplice movimento: quello d'introdurre le anime nel regno di Dio, riferentesi ad un movimento ascensionale, e quello di lasciar discendere su di esse il messaggio divino.

I tre grandi portali, situati a Nord, a Sud e ad Est, sono divisi in tre porte ciascuno. I monaci di Cluny dovevano rinnovare il portale ornato di immagini, come si può vedere, per esempio, a Charlieu, a Vézelay e nella cattedrale di Autun. I costruttori delle prime chiese cluniacensi ereditarono una tradizione decorativa. Essi non volevano tanto creare qualche cosa di nuovo quanto perpetuare i ricordi della Gallia romana e carolingia. Ora, tra le reminiscenze

(21) Hugues de Fouilloy, *De claustro animae*, IV, IX, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 176, c. 1145-1146.

(22) *Meditativae orationes*, *Med.* VI, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 223; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1934, pag. 141.

(23) T. Burckhardt, *Je suis la porte. Considérations sur l'iconographie du portail d'église roman*, in *Études traditionnelles*, giugno 1953, n. 308, pagg. 168 e segg., e luglio 1953, n. 309, pagg. 233 e segg. (Poi in: *Principes et méthodes de l'art sacrée*, 1974; tr. it.: *L'arte sacra in Oriente e Occidente*, Rusconi, Milano, 1976 - N.d.C.).

classiche, quella dei capitelli corinzi era la piú viva (24). Questa corrente principale della tradizione traeva spesso isiprazione dalla miniatura.

8. *La consacrazione*

La consacrazione delle chiese ha un proprio rituale che fa parte della liturgia fin dal X secolo. Uno degli inni è significativo per mostrare i rapporti tra la città terrestre e la città celeste: « Fortunata città di Gerusalemme, simile ad una visione di pace, costruita nei cieli con delle pietre vive ». (Cfr. *I Pietr.,* II, 5). Osserviamo che la prima pietra della chiesa che è alla base delle fondamenta, deve essere di forma cubica. Nel benedirla, il vescovo canta: « La pietra scartata dai costruttori è diventata la pietra angolare » (*Salmi,* CXVII, 22; *Matteo,* XXI, 42). Nell'altare si distinguono tre parti: la base (*stipes*), la tavola (*mensa*) ed il reliquiario (*sepulcrum*). Ivo di Chartres constata le affinità tra il rito della consacrazione e quello del battesimo. La città di Gerusalemme, questa città con dodici porte, disseminate tre a tre ai quattro punti cardinali, doveva lasciare in eredità una rappresentazione del mondo futuro in forma quadrata. Sappiamo che una simile visione della Gerusalemme celeste ispirò un gran numero di studiosi di liturgia e di architetti.

La pietra angolare può essere considerata come un luogo di teofania: essa serve come intermediaria tra il cielo e la terra. Il racconto di Giacobbe nella Genesi (XXVIII) mostra tale ruolo. Essendo tramontato il sole, Giacobbe non prosegue il proprio cammino, ma prende una pietra per posarvi il capo ed un sogno lo visita. Egli vede una scala appoggiata sulla terra, la cui estremità tocca il cielo: su di essa salgono e scendono degli angeli. Alla sommità di essa sta Jahvé che si fa riconoscere come il dio di Isacco. Quando Giacobbe si sveglia, grida: « Jahvé è in questo luogo ed io non lo sapevo ». E aggiunge: « È qui la casa di Dio, è qui la porta del cielo ». Egli prende la pietra di cui aveva fatto il suo capezzale, versa dell'olio sopra di essa e dà al luogo il nome di Bethel, cioè la « casa di Dio ». I riti della consacrazione si basano sul concetto della pietra angolare che diventa la casa di Dio. Teologi e studiosi di liturgia riprendono questi temi che considerano in genere sul piano morale e su quello mistico.

Nel *Prefazio* alla consacrazione, la chiesa è considerata una vera e propria casa di preghiera rappresentata da edifici visibili. Essa

(24) Cfr. J. Evans, *Cluniac art of the Romanesque Period,* Cambridge, 1950, pagg. 40-41.

è il tempio nel quale risiede la gloria di Dio ed il santuario della carità eterna. La chiesa è anche paragonata ad un'arca che sottrae al diluvio del mondo e conduce alle porte della salvezza. Essa è anche la sposa di Cristo che si è riconciliata con lui per mezzo del suo sangue.

Per quanto riguarda il simbolismo della consacrazione, è opportuno riprendere i testi di San Bernardo (25). Nei suoi sei *Sermoni sulla consacrazione* egli si riferisce costantemente alla perfetta unità che si realizza fra il tempio, formato dal corpo dell'uomo, ed il tempio di pietra. « In qual modo queste pietre », egli scrive, « possiedono una santità che ci permette di celebrare la loro solennità? ». A tale domanda, risponde: « Esse sono sante a causa del nostro corpo! ». Riprendendo il testo di San Paolo (*I Tess.,* IV, 4) egli paragona ogni corpo ad un vaso di santificazione. Tutto quello che si compie entro le mura della chiesa in occasione della consacrazione dovrà riprodursi nell'uomo.

Bernardo allude quindi all'anima che abita la casa del corpo. Quest'ultima è stata formata da Dio: Egli l'ha messa insieme, ordinata ed ornata. Per il corpo, Egli ha costruito una casa piú elevata, che è il mondo sensibile; spetta all'uomo costruire a sua volta una casa per Dio. Certamente Dio non potrebbe abitare un edificio innalzato dalla mano dell'uomo, Lui che riempie i cieli e la terra (*Gerem.,* XXIII, 24). In realtà il tempio vero e proprio è all'interno dell'uomo ed ogni tempio particolare sarà cementato dalla carità, mentre gli uomini saranno simili a pietre vive (cfr. *I Piet.,* II, 5). Con la morte — secondo San Bernardo — l'uomo lascia la casa dell'esilio ed entra nella casa eterna dei cieli.

A proposito della casa di Dio, San Bernardo stabilisce dunque un parallelismo tra il corpo dell'uomo ed il tempio di pietra. Egli indica il simbolismo delle diverse parti, adattandole alle virtú. Cosí il muro significa la continenza. Bernardo loda l'uomo interiore la cui struttura ricorda quella della chiesa. Nel suo *Sermone V sulla consacrazione* egli afferma la necessità della considerazione di se stesso per entrare nella vita spirituale: non si tratta di celebrare la memoria di un santo o di un martire, ma di onorare la casa di Dio e, citando il salmo, esclama: « Chi potrebbe dubitare della santità di Dio? Poiché è detto: la santità conviene alla tua casa » e, riferendosi ad un testo dell'*Apocalisse*: « Ho visto la città santa, la nuova Gerusalemme, discendere presso Dio, abbigliata come una spo-

(25) Vedi i *Sermoni sulla consacrazione,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 183, c. 517-536; cfr. *Sermoni* II, III e V nell'edizione a cura di M.M. Davy, Parigi, 1946, n. 22, pagg. 326-341.

sa che si fa bella per il suo sposo » (XXI, 2), San Bernardo celebra l'unità dello Sposo, della città santa, del tempio e della casa di Dio (26). Guglielmo di Saint-Thierry, commentando questo stesso tema, mostrerà che il tempio è il santuario di Dio, la cella il santuario del suo servitore, e che nel tempio come nella cella si compiono gli stessi divini misteri (27).

(26) Cfr. *Sermone V, 1, sulla consacrazione*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 183, c. 530.
(27) *Epistola ad Fratres de Monte-Dei*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 314; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1946, n. 22, pag. 208.

Capitolo III

DECORAZIONE
(Preliminari e temi ornamentali)

I. Preliminari

Nella sua *Regola,* San Benedetto dichiara di « organizzare una scuola al servizio divino del Signore ». Ma nulla è detto a proposito dell'architettura della chiesa. Quindi i monaci romanici che osservavano questa regola non trovarono in essa alcuna direttiva sulla costruzione della chiesa e sulla sua decorazione. Tuttavia un passo della *Regola d'Oro* poneva il problema in modo indiretto, lasciando una grande libertà entro i limiti precisi che indicava. Secondo « il dodicesimo strumento delle buone opere », non si doveva cercare la soddisfazione sensibile (*delicias non amplecti*), ma era raccomandato lo spirito di povertà e di semplicità. Quanto al superfluo, esso doveva essere rigorosamente bandito.

1. *Il principio della decorazione*

Ogni luogo deve corrispondere esattamente alla sua destinazione: lo esige il rispetto delle regole. Cosí il refettorio non è un luogo di conversazione e nessuna parola può esservi scambiata: i pasti vanno presi in silenzio. Quanto all'oratorio, esso deriva il suo nome dalla preghiera e corrisponde anch'esso al suo fine. Riprendendo la *Regola* di Sant'Agostino, San Benedetto dirà (1): « Che l'oratorio risponda al suo nome e che nient'altro vi si faccia e vi si compia » (cap. 52). È dunque importante sapere se l'ornamentazione aiuti o nuoccia alla preghiera.

(1) Vedi M. Anselme Dimier, *La Règle de Saint Benoît et le dépouillement architectural des Cisterciens*, in *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne*, Magonza, maggio 1951.

2. *L'opinione dei contemplativi*

La decorazione della chiesa romanica suscita, nel XII secolo, numerosi ed accaniti dibattiti. Gli uni la consigliano, altri la deprecano. Ugo di Fouilloy (dell'ordine di Sant'Agostino) è contro il fasto nelle costruzioni monastiche (2). Nel *De claustro animae,* egli scrive: « La pietra in architettura è utile, ma perché scolpirla? Questo fu una volta necessario nella costruzione del tempio: vi era in ciò una forma d'insegnamento e di lezione. Ma si legga la *Genesi* nei libri e non sui muri. Eva è vestita sui muri, ma vicino ad essi, il povero è disteso nudo. Adamo porta una tunica di pelle, ma la maggior parte degli uomini soffre i rigori dell'inverno » (3). Egli aggiunge ancora con un certo *humour*: se un cavallo o un bue sono utili in un campo, ambedue diventano totalmente inutili quando siano scolpiti o dipinti sopra i muri! Un testo di San Bernardo fa eco a questa diatriba. L'Abate di Cîteaux esclama: « Che significano nei nostri chiostri... questi mostri ridicoli, queste bellezze orribili e questi begli orrori... » (4). E Bernardo continua la sua arringa, prendendosela con le scimmie, i leoni, i centauri e le tigri che attirano lo sguardo e impediscono di meditare sulla parola di Dio. Egli dirà anche che questa ornamentazione conviene agli esseri carnali e che i monaci — in quanto esseri spirituali — debbono considerare letame tutto quello che può catturare il loro sguardo. Quando Bernardo fa dell'ironia a proposito di Cluny, si pensa a Vitruvio che irride al barocco dell'epoca ellenistica dicendo: « Se un pittore decide di aggiungere una testa umana su un collo di cavallo, di variegare con piume disparate un'accozzaglia di membra diverse, di far terminare un busto di donna con un mostro marino, potreste voi, a tale vista, trattenere il riso? ».

Tuttavia, la produzione artistica di Cîteaux è stata considerevole al tempo della sua fondazione e durante il primo quarto del XII secolo. Manoscritti conservati nella biblioteca di Digione presentano delle miniature molto belle. Esse illustrano la *Bibbia* di Stefano Harding (quattro volumi), il salterio di Roberto di Molesme, l'opera di San Gregorio Magno, *Moralia in Job*, eccetera. È soltanto a partire dal 1125 che uno statuto del Capitolo condannerà l'ornamentazione

(2) Vedi V. Mortet, *Hugues de Fouilly, Pierre le Chantre, Alexandre Neckham et les critiques dirigées au XII siècle contre le luxe des constructions,* in *Mélanges d'histoire offerts à M. Charles Bémont*, Parigi, 1913, pagg. 105-135.

(3) « *Utilis est lapis in structura, sed quid prodest in lapide caelatura?...* » (*De claustro animae,* in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 176, c. 1053).

(4) *Apologia,* XII, 29, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 182, c. 914-916; ediz. a cura di M.M. Davy, t. I, pag. 64. Utilizziamo in questo passo una parte della nostra documentazione sull'arte cistercense (pagg. 61 e segg.).

delle lettere ed esigerà che esse siano di un solo colore e non fiorite (5).

San Bernardo distingue i monaci, la cui intera esistenza è improntata a Dio, dal popolo che ha bisogno d'immagini evocatrici, non soltanto di Dio, della Vergine e dei Santi, ma anche delle visioni dell'inferno richieste dalla sua immaginazione. Il chiostro e le chiese non dovrebbero presentare lo stesso insegnamento. Gli avversari dell'arte non sono soltanto monaci contemplativi: Pietro Lombardo e Pietro il Cantore si scagliano anch'essi contro lo sfoggio artistico.

3. *Gli esteti*

Contro il partito che fa capo a San Bernardo, un gruppo, di cui Sigierio appare il principale rappresentante, è in favore dell'ornamentazione della chiesa. A questo riguardo l'esempio delle vetrate è dimostrativo. Mentre San Bernardo raccomanda il chiaroscuro, Sigiero fa costruire delle finestre a grifoni, che richiamano i tappeti d'Oriente, e, mentre la luce risulta attenuata, vivi colori adornano i bordi delle vetrate (6). Sigierio ammette di aver fatto frantumare degli zaffiri per ottenere la colorazione azzurra dei suoi vetri. Al tempo della famosa *Apologia,* scritta da San Bernardo ed alla quale abbiamo già accennato, Sigierio era abate di Saint-Denis. La critica di San Bernardo non si rivolgeva quindi soltanto a Cluny, ma anche a Saint-Denis. Per qualche tempo Sigierio ascoltò le osservazioni di San Bernardo e gli scrisse delle lettere molto cortesi; in seguito, però, non sembra aver tenuto in alcun conto il suo illustre amico, anzi, si oppose vivacemente alle concezioni di San Bernardo.

In realtà, non sono tanto le condizioni economiche delle due abbazie che si affrontano quanto due personalità; è vero che Cîteaux era povera mentre Saint-Denis godeva di uno statuto feudale con numerosi benefici, ma Bernardo ha il gusto della nuda semplicità e Sigierio quello del fasto. Questi ama l'iconografia ermetica, ed ha d'altronde subíto l'influenza di Origene e dello pseudo-Dionigi. Ciò è ben riconoscibile quando si tratta di temi come quello della luce. Non si dimentichi a questo proposito che l'estetica di Sigierio è stata giustamente paragonata a quella di Gilberto della Porrée (7).

(5) Vedi l'importante studio di C. Oursel, *Les miniatures du XII siècle à l'abbaye de Cîteaux*, Digione, 1926.

(6) Vedi L. Grodecki, *Suger et l'architecture monastique*, in *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne*, Magonza, maggio 1951.

(7) Vedi R. Grinnel, *Iconography and Philosophy in the Crucifixion Window at Poitiers*, in *The Art Bulletin*, 1946, pagg. 171-196.

Tuttavia, Sigierio non cercò mai d'imporre agli altri le proprie teorie; va lodata la sua perfetta tolleranza. Che ciascuno, amava ripetere, pensi a tale riguardo quel che gli sembra buono. Quanto piú valore hanno le cose, tanto piú devono essere consacrate a Cristo. Si vedrà che anche Maurizio di Sully, il costruttore di Notre-Dame, apprezzava la magnificenza quando serve da sfondo al culto.

È dunque a proposito dell'ornamentazione della casa di Dio che vediamo sorgere delle antinomie generate da due opposti atteggiamenti dello spirito. Gli uni vogliono conservare una chiesa spoglia e priva di ornamenti, gli altri pensano utile, e perfino necessario, glorificare Dio con la bellezza delle sculture.

4. La teoria di San Bernardo e dei suoi seguaci

L'austerità non è necessariamente il retaggio della vita monastica. Essa è propria, in genere, agli spiriti contemplativi che non hanno bisogno di supporti per la preghiera e che trovano nel loro cuore i modi dell'ascesi facendo a meno di simboli per provocarla. Certosini e cistercensi sono i sostenitori piú risoluti di un'arte molto pura, la cui bellezza è incontestabile. I certosini hanno scelto il deserto. A cosa servirebbe il simbolo nell'esistenza ermetica, quando questa via conduce alla presenza di Dio che non ha bisogno, per essere suscitata, di un oggetto esteriore? È lo sguardo interiore che afferra, non gli occhi del corpo; cosí avviene la trasfigurazione. Se teniamo conto della loro vocazione, ne comprendiamo il rigore nel rifiutare pitture e sculture che nutrono la curiosità e non l'anima. Gli statuti cistercensi sosterranno identici princìpi. L'ornamentazione dei chiostri è proibita. Le abbazie cistercensi del XII secolo sono fedeli, nella loro costruzione, ai precetti di San Bernardo. Il fasto orientale è bandito, come anche la raffinatezza della scultura cluniacense. Bernardo spoglia il romanico e a poco a poco l'architettura cistercense adotterà l'ogiva. Bernardo parla volentieri della « ebbrezza sobria » a proposito della vita mistica. Questa *sobria ebrietas* si ritrova nell'arte cistercense Non effetti plastici di luce e di ombre, nessuna rappresentazione di simboli nella pietra; l'*excessus* è qui un superamento di purezza e di nudità che rivela un mistero e che è, di per se stesso, un simbolo. Simbolo di un rifiuto del mondo esterno e della sua vanità, con il significato di un pieno ingresso in una cella segreta, che è il Santo dei Santi e che non ha bisogno di essere ornata, perché Dio stesso vi si trova nel suo splendore. La chiesa cistercense è l'espressione di un pensiero dottrinale: il transetto è largo, il frontone traforato da *oculi*. La luce filtra attraverso le vetrate incolori. Nessun elemento

estraneo vi appare. Nell'architettura cistercense non vi è quindi antagonismo tra lo spirito e la forma. Ogni gerarchia è rispettata. Nello stesso modo, non esiste divisione tra il corpo e l'anima, ma soltanto una differenza di valori. L'artista cistercense, monaco e guida dello scultore, non ha bisogno di astrarsi dalla natura e dallo spazio. Egli li unisce senza scosse, movendosi entro di essi, e conserva in questo campo una specie di innocenza perché il mistero è per lui sovranamente comprensibile.

Bernardo si scaglia contro le immagini perché vede in esse una bellezza che trae origine dalla deformazione ed una deformazione che aspira alla bellezza; biasima la lussureggiante vegetazione disegnata sulla pietra. Nello stesso modo egli si pronuncia contro gli eccessi della dialettica dei teologi e dei filosofi.

La riforma di San Bernardo per la costruzione delle chiese e la loro decorazione deriva da una dottrina monastica che si manifesta come reazione all'arte cluniacense. Bernardo, rivolgendosi ai monaci di Cluny, scriverà con ironia: « Ditemi, o poveri — ammesso che siate poveri — che cosa ci fa l'oro nei vostri santuari... Si espone la statua di un santo o di una santa e la si crede tanto piú santa quanto piú essa è carica di colori... O vanità piú insensata che vana! I muri della chiesa splendono di ricchezze mentre i poveri mancano di tutto; le sue pietre sono coperte di dorature ed i suoi figli sono privi di vesti; i beni dei poveri servono a degli abbellimenti che incantano lo sguardo dei ricchi... Perché almeno non rispettate le immagini stesse dei santi, invece di prodigarle perfino sul pavimento che calpestiamo con i nostri piedi? Spesso si sputa sul volto di un angelo ed il piede del passante si posa sulla testa di un santo... » (8).

Alessandro Neckham terrà un linguaggio identico. Nel suo *De natura rerum* esclamerà: « O vanità, o curiosità, o superfluità! (*O vanitas, o curiositas, o superfluitas*) ». Egli mostrerà che l'uomo fa spese insensate per scolpire e dipingere la pietra, inventando degli ornamenti superflui. Pietro il Cantore, rimpiangendo la semplicità degli antichi, dirà che l'architettura sontuosa alletta soltanto la curiosità.

In realtà, questa severità non nega l'interesse della scultura in quanto tale, ma ne respinge l'utilità per dei monaci contemplativi. Non si nega in alcun modo il simbolo: non insisteremo abbastanza su questo; tanto piú che il pensiero di San Bernardo si serve, nei suoi sermoni, costantemente di immagini. Ma la chiesa, e in

(8) *Apologia*, XII, 28, c. 914-916; ediz. a cura di M.M. Davy, cit., t. I, pag. 64.

particolare quella dei monaci, è un luogo di preghiera e non può in alcun modo alimentare la curiosità, dato che l'anima possiede in in se stessa una conoscenza sufficiente per non dover ricorrere a simboli visuali. Il cosmo, anche se non raffigurato nella pietra, è sempre presente al cuore del saggio e del contemplativo.

II. Temi ornamentali

Parlando della coerenza dei simboli, Mircea Eliade ha precisato come « il termine simbolo debba essere riservato a quei simboli che prolungano una ierofania o costituiscono essi stessi una " rivelazione " che non è possibile esprimere per mezzo di un'altra forma magico-religiosa (rito, mito, forma divina, ecc.). Tuttavia, nel senso piú largo del termine, *tutto* può essere simbolo o svolgere il ruolo di simbolo, dalla cratofania piú rudimentale... fino a Gesú Cristo, che può essere considerato, da un certo punto di vista, come " simbolo " del miracolo dell'incarnazione della divinità nell'uomo » (9).

Allo scopo di mostrare quel che richiederebbe uno studio dei motivi scultorei e pittorici, prenderemo in considerazione qualche tema. Dato che i simboli non sono propriamente romanici, non è necessario dilungarsi: ci limiteremo a sottolinearne il significato.

1. *I temi simbolici della decorazione*

La decorazione della casa di Dio non viene distribuita a caso; a parte qualche eccezione, la scultura si ammassa all'esterno (sul portale) e all'interno (sui capitelli). La pittura occupa un posto considerevole sui muri e nelle partizioni della volta. Viene generalmente ammesso che i timpani scolpiti dei portali romanici fossero coperti di pitture e dorature.

Il termine di ornamentazione è impiegato dagli autori medievali per indicare l'uscita dal caos al tempo della creazione e l'organizzazione della materia in elementi determinati. L'ornamentazione della chiesa romanica è perciò un'uscita dal caos: l'uomo riproduce un ordine e gli dà la bellezza.

Esistono degli elementi tradizionali mescolati a raffigurazioni di ordine storico tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento, ad avvenimenti contemporanei (cavalieri, combattimenti, ecc.), a scene della vita economica quotidiana, come le vendemmie, la frangitura, la macina del grano, i lavori dei mesi (10).

(9) M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Parigi, 1949, pag. 382 (tr. it.: *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino 1970 - N.d.C.). « Cratofania » significa la manifestazione della potenza.

I personaggi dell'Antico Testamento, come quelli del Nuovo, hanno una portata simbolica che non appartiene soltanto al XII secolo. Cosí Salomone rappresenta la saggezza e la regina di Saba (o la regina Piè-d'-Oca) con i suoi piedi d'oca significa il mondo pagano. Sugli affreschi va notato il disegno delle figure in uso presso certe scuole. I tratti del naso e le arcate sopracciliari ci pongono dinanzi fattezze che potrebbero credersi moderne. Il particolare piú originale consiste nella larghezza della pupilla che i pittori, a lavoro compiuto, avevano l'abitudine di fissare con una pietra preziosa. È per questo che essa, quando è conservata, ci sembra sovrapposta; quando invece, come si dà piú spesso il caso, è caduta, ci troviamo oggi di fronte a volti dagli occhi ciechi e spalancati! L'importanza dello sguardo e del simbolo rispondono ad una preoccupazione costante nei creatori d'immagini. Ci si ricordi a questo proposito del famoso testo di Prudenzio nel quale il poeta evoca lo sguardo penetrante delle pupille dilatate che, simile ad un fuoco, attraversa le nuvole! Questa larga pupilla si vede nel Cristo e nella Vergine della chiesa di Tavant e nel viso della Sapienza raffigurata con i tratti di una donna con l'aureola. Numerosi affreschi rendono testimonianza di questo sguardo che va al di là del visibile. Dio che veglia è spesso simboleggiato da un occhio, posto talora in un triangolo. Nella scultura e nella pittura il movimento dei personaggi risponde alla tradizione e si percepisce facilmente. Lo slancio è indicato da un'inclinazione del corpo; le gambe distanti l'una dall'altra significano il cammino; i personaggi seduti hanno le ginocchia discoste ed i piedi uniti.

Lo studio dei simboli nell'ornamentazione della chiesa romanica deve essere suddiviso a seconda dei diversi temi: cosmico, biblico e sacro, morale, favoloso, figurativo, animale, vegetale. Ogni simbolo potrebbe essere studiato nelle sue diverse corrispondenze simboliche tanto nella scultura e nella pittura, quanto nel pensiero degli autori medievali.

La prospettiva è anch'essa simbolica: i personaggi non si presentano in una prospettiva classica. Quel che importa è una gerarchia d'ordine spirituale: Cristo e la Vergine, per esempio, ed i San-

(10) Sui diversi motivi ornamentali, i lavori più significativi sono quelli di J. Baltrusaitis. Vedi specialmente: *Etude sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie*, Parigi, 1929; *La Stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Parigi, 1931; *Les chapiteaux de Saint-Cugat del Vallès*, Parigi, 1931. Vedi anche Henri Focillon, *Peintures romanes*, Parigi, 1950.

ti stessi sono piú grandi indipendentemente dal posto che occupano, e possono anche oltrepassare i muri nei quali dovrebbero normalmente essere contenuti (Cristo a Saint-Pierre-Colamine oltrepassa le torri di Gerusalemme). La riproduzione spaziale non è soltanto legata alla qualità gerarchica. L. Brion-Guerry, nella sua opera dedicata ai *Fresques romanes de France* (11), analizza con grande acume il punto di vista dell'artista, la cui visione « si ordina partendo dall'oggetto contemplato » (12). Questa osservazione è importante. La prospettiva tiene conto dello spettatore in quanto questi partecipa alla creazione e si trova nel luogo stesso dell'oggetto che contempla: « Il fenomeno visivo si compie *nel luogo occupato dalla cosa contemplata* e non nell'organo fisico del contemplante ». Era questa la concezione già implicita negli Ειωλα di Democrito e che, trasmessa dagli Arabi, specialmente da Alhazen, in una forma abbastanza vicina — « i raggi emanano dalla cosa veduta e trasportano agli occhi le qualità dei corpi » —, ebbe un'influenza determinante sulle concezioni spaziali dell'estetica romanica (13). Cosí l'oggetto contemplato è il centro, tutto parte da lui, egli è, alla sua maniera, il « punto di mezzo » che fa comunicare il cielo e la terra.

2. *Il sole e l'albero*

I motivi cosmici piú importanti, la cui spiegazione basterebbe a determinare il significato di tutti i simboli, si riducono a due: il sole e l'albero cosmico che s'identifica con l'albero della vita e la croce. Tutti gli altri si riferiscono a questi.

Non ci prefiggiamo, nelle pagine seguenti, di stabilirne l'ordine e la portata. Non è questo il soggetto del presente libro, giacché ci troviamo di fronte a simboli che non presentano una particolare originalità nell'epoca romanica; ne abbiamo già precisato alcuni che ritroveremo nella liturgia, nell'alchimia e nell'arte letteraria.

Il sole e l'albero regolano l'universo. Li si incontra costantemente nel pensiero e nell'arte romanici. Tutti i grandi miti solari sono ripresi e adattati a Cristo: l'associazione fuoco-sole è costante. Il sole è considerato come l'ordinatore del cosmo e l'ispiratore della luce. Filone già vedeva nel sole l'immagine del *Logos* (14). Cristo è paragonato al sole. Egli è al tempo stesso il sole della sal-

(11) Parigi, 1958.
(12) L. Brion-Guerry, *Fresques* cit., pag. 17.
(13) L. Brion-Guerry, *Fresques* cit., pag. 18.
(14) *De Somniis*, I, 83.

vezza (*sol salutis*) ed il sole invitto (*sol invictus*). Tutto quanto viene accomunato al sole (la corona monastica, l'aureola, l'aura, il simbolo della regalità) deriva il suo splendore e la sua grandezza dal sole e dalla luce dell'oro.

Intorno a questi due simboli fondamentali, il sole e l'albero, si raggruppano i simboli che ne derivano: lo Zodiaco, l'oro, il rosone, la ruota, le frecce, la spada per il sole; la croce e la corona per l'albero, eccetera.

La ruota di origine solare si trova in numerose chiese, per esempio ad Amiens, a Saint-Etienne di Beauvais, a Basilea. La ruota può essere considerata anche come un supplizio. Cosí, in una vetrata del XII secolo a Chartres, Cristo appare al centro di una ruota, alla quale sembra inchiodato. In questa stessa cattedrale si vedrà il martirio di San Giorgio che subisce il supplizio della ruota. Come non rievocare a tale proposito la leggenda greca di Issione che fu attaccato ad una ruota solare e crocifisso ai quattro lati?

La spada simboleggia la forza solare. Essa ha anche un significato fallico. (Non dimentichiamo che un simbolo fallico non è necessariamente sessuale: esso indica un'energia generatrice. Il costume antico associava a questo termine il *Mana,* creatore « straordinariamente efficace », secondo un'espressione di Lehmann riportata da Jung. Si ritrova questo *Mana* nel toro, nell'asino, nel fulmine, ecc.) Quando Jahvé scaccia Adamo ed Eva dall'Eden, egli pone ad Oriente del giardino dei cherubini, in modo che impediscano il cammino verso l'albero proibito facendo roteare la loro spada fiammeggiante (*Genesi,* III, 24). La terra felice divenne allora la terra proibita. La spada roteata produceva dei lampi simili a quelli del fulmine e teneva i profani lontano dal luogo sacro. La fiamma della spada tracciava una cintura come una muraglia di fuoco.

Il Cristo dell'*Apocalisse,* dal volto che brilla come il sole (I, 16), tiene nella mano una spada a due tagli. Lo si vede in numerose miniature e chiese; per esempio, sul portale di Bourges. Egli è talora accompagnato da San Giovanni e da sette candelieri. Le miniature del *Commento di Beato* dovevano a questo riguardo esercitare la loro influenza non soltanto sull'Aquitania, ma anche sulla riva settentrionale della Loira. Riportiamo qui la miniatura di un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Berlino che ci appare piú che completa: Cristo è vestito di una lunga tunica e porta una cintura d'oro. Una spada affilata esce dalla sua bocca. È circondato da sette candelieri d'oro, quattro alla sua destra e tre alla sua sinistra. Sette stelle si dipartono dalla sua mano destra. Un uomo (San Giovanni) è ai suoi piedi, ad illustrare il testo del-

l'*Apocalisse* (I, 17): « Quando lo vidi, caddi ai suoi piedi come morto ed Egli posò la sua mano destra sopra di me, dicendo: " Non temere. Io sono il Primo e l'Ultimo e il Vivente " ».

La freccia risponde ad uno scopo determinato e significa il compimento di un fine. Essa è simile ad un raggio di sole e rappresenta l'arma intagliata nel legno. A questo proposito, C.G. Jung osserva che i padri degli eroi divini sono lavoratori del legno, boscaioli, intagliatori, carpentieri, come, per esempio, il padre di Abramo, quello di Adone, Giuseppe, il padre putativo di Gesú (15). Questo simbolo è impiegato sia come elemento fecondante, sia come raggio solare. Si fa allusione alla faretra degli dèi e all'arco dei centauri. Un'omelia di Origene qualifica Dio come arciere. In un manoscritto con miniature italiane del XII secolo, Dio caccia Adamo ed Eva a colpi di frecce, come Apollo che insegue i Greci nell'*Iliade*. Altre miniature del XII secolo rappresentano Dio che porta nelle mani un arco e delle frecce (16).

Il sole non è soltanto benefico; in eccesso, il suo fuoco può distruggere. La figura zodiacale del calore di agosto è il leone che fa razzía degli armenti ed è ucciso dall'eroe solare giudaico Simone. Il tema è illustrato sul timpano della chiesa di Santa Gertrude a Nivelles (Belgio), ove si vede Simone che schiaccia con le sue mani gli occhi ad un leone. Facendolo a brani, egli vuole appropriarsi della forza solare dell'animale (non dimentichiamo che la vista è di natura ignea). Il sole non fa discriminazioni, ma rischiara il giusto e l'ingiusto cosí come fa crescere animali e vegetali, siano essi utili o nocivi. È da lui che proviene la fonte dell'energia e della vita. A questo proposito Jung dirà che il sole sembra proprio significare il dio visibile di questo mondo, cioè « la forza attiva della nostra anima... la cui essenza è quella di produrre l'utile e il dannoso, il bene e il male ».

Sarebbe opportuno collegare ai simboli solari le Vergini nere e studiarne l'origine ed il ruolo: anche le pietre nere occupano un posto importante. Ci si ricordi, a questo proposito, dell'imperatore Eliogabalo che avendo introdotto a Roma il culto del dio Sole, fa venire da Emesa una pietra nera simboleggiante il sole invitto (*sol invictus*). La tradizione della Vergine e della pietra nera, di origine antica, sarà conservata nel cristianesimo, pur assumendo un significato storico nuovo. Il XII secolo le rende omaggio nei suoi santuari dedicati alle Vergini nere.

(15) C.G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido*, trad. Y. Le Lay, Ginevra, 1927, pag. 314. (Tit. orig.: *Symbol der Wandlung*; tr. it.: *Simboli della trasformazione*, Boringhieri, Torino, 1970. - N.d.C.). Vedi anche dello stesso autore, *Psychologie und Alchemie*, Zurigo, 1944 (tr. it.: *Psicologia e alchimia*, Boringhieri, Torino, 1981 - N.d.C.).

(16) M. Didron, *Iconographie chrétienne*, Parigi, 1843, pag. 191.

Le stelle, che sono altrettanti piccoli soli, assomigliano talvolta a fiori sbocciati. La stella indica un significato di nascita e di posterità; spesso serve da guida. Quando la stella non è solitaria, si presenta sempre in gruppi da 7 a 12.

Alcuni animali e vegetali sono detti solari e diventano l'emblema di Cristo, come l'aquila, il pellicano, il toro, il cervo, l'ariete, l'agnello, il gallo. Quest'ultimo è un simbolo di vigilanza e di resurrezione, dato che ogni mattino annuncia il giorno che succede alla notte; la sua utilizzazione nella simbolistica è anteriore al cristianesimo. Esso ha del resto svolto un ruolo anche nella magia. Il *Bestiaire du Christ* di Charbonneau-Lassay è una miniera inesauribile per quanto riguarda i diversi animali.

Il pensiero occidentale latino doveva ereditare il simbolo riguardante la fenice, l'uccello favoloso il cui progenitore egiziano Benu godeva di uno straordinario prestigio grazie alle sue caratteristiche: lunga vita (ma non è immortale), morte ad Eliopoli, che raggiungeva a volo spiegato quando sentiva prossima la fine. I Greci hanno confuso il Benu con la fenice *asiatica* della leggenda (17). Presso i cristiani, a partire da Origene, sarà considerato un uccello sacro.

Tra i vegetali solari, ricordiamo l'eliotropio, il cui nome indica un movimento rotatorio. In una vetrata di Saint-Rémi a Reims due steli di eliotropio escono dal nimbo che circonda il volto della Vergine e di San Giovanni, i quali assistono affranti alla morte di Cristo.

Ogni astro corrisponde ad un metallo che lo simboleggia. L'oro corrisponde al sole, da qui il suo valore astrologico ed alchemico; viene posto in relazione con le scienze del quadrivio e rappresenta la saggezza (18) al suo grado piú elevato. La cintura d'oro, i candelabri, ai quali abbiamo accennato parlando del Cristo dell'*Apocalisse*, indicano la perfezione. Che si tratti di un metallo o di un essere vivente, la presenza dell'oro riguarda il divino e, quindi, il perfetto (19).

(17) Cfr. J. Sainte Fare Garnot, *Bibliographie analytique des religions de l'Egypte (1939-1943)*, in *Revue d'Histoire des religions*, CXXIX, n. 1, e 2-3, 1945, pag. 115. L'autore precisa il ruolo della fenice in Egitto e in Grecia.

(18) Vedi Guglielmo di Saint-Thierry, *Commentaire du Cantique des Cantiques*, ediz. a cura di M.M. Davy, cit. pag. 89 e note.

(19) Vedi *supra*, pagg. 247 e segg.

Il rapporto tra l'oro ed il sole è stato lungamente descritto nelle civiltà antiche, particolarmente nella tradizione egiziana. A questo riguardo, François Daumas, nella conclusione di un suo articolo dedicato al « valore dell'oro nel pensiero egiziano », scrive: « Abbiamo constatato che il pensiero egiziano antico, che vedeva nell'oro il corpo stesso del sole, ...ha trovato molto piú tardi un'eco presso gli alchimisti greci... E non sembri troppo ardito pensare che l'uso dell'oro nella liturgia cattolica debba qualche cosa della sua origine a queste remote concezioni » (20).

Quanto all'albero, gli autori romanici, oltre che negli scritti patristici, trovavano nella *Bibbia* due testi fondamentali: i *Proverbi* (III, 18) paragonano la Sapienza ad un albero di vita: chi lo abbraccia è felice. In un sogno riferito da Daniele (IV, 7 e segg.) il re Nabucodonosor vide al centro della terra un albero dall'altezza smisurata; « L'albero crebbe e divenne forte, la sua cima raggiunse il cielo e lo si vedeva dai quattro angoli della terra. Il suo fogliame era bello ed i suoi frutti abbondanti: aveva su di sé nutrimento per tutti. Sotto la sua ombra le bestie dei campi si rifugiavano, gli uccelli del cielo dimoravano sui suoi rami e tutta la carne si nutriva di lui ». Cristo è al tempo stesso sole ed albero. Il suo ruolo solare è spesso oggetto di commento.

Anche Origene lo paragona a un albero. L'albero è scala, albero in senso proprio, montagna. Albero e croce s'innalzano al centro della terra, sostenendo l'universo (21). H. de Lubac accetta l'idea dell'antico albero cosmico che diviene, con l'immagine della Croce, l'albero del mondo (22). L'uno e l'altra segnano il centro del mondo.

L'immagine dell'albero rovesciato, che si ritrova nel pensiero medievale e che Dante utilizzerà (*Paradiso,* XVIII, 28), ha dei precedenti, dato che nelle *Upanishad* l'universo viene indicato da un albero rovesciato. Le sue radici affondano nel cielo ed i suoi rami coprono tutta la terra. Questo tema dell'albero rovesciato si trova ugualmente nello *Zohar.*

Ritorneremo sul simbolo dell'albero nell'ultima parte di quest'opera a proposito dell'albero dell'Eden. L'albero della vita è l'albero della Croce e viceversa: vale a dire che la croce è l'albero della morte, che però diventa albero di vita grazie alla redenzione.

(20) In *Revue d'Histoire des religions*, t. CXLIX, 1956, pag. 17.
(21) Vedi a questo proposito R. Bauerreiss, *Arbor vitae, Der « Lebensbaum » und seine Verwendung in Liturgie, Kunst, und Brauchtum des Abendlandes*, Monaco, 1938; cfr. anche M. Eliade, *Images et Symboles* cit., pag. 213.
(22) H. de Lubac, *Aspects du Bouddhisme*, Parigi, 1951, pag. 75.

Ancora una volta, il tema della croce non va esaminato in questa sede, dato che, per la sua storia e le sue raffigurazioni, va al di là del XII secolo. Notiamo, comunque, che il legno è un simbolo femminile e che numerosi testi medievali di natura poetica lo rappresentano sotto un aspetto materno.

L'immagine dell'albero sacro è assai frequente nell'arte: la ritroviamo sui capitelli di Moissac e di Charité-sur-Loire. A guardia dell'albero vi sono talora dei leoni o degli uccelli (capitelli della navata a Paray-le-Monial, a Saint-Aignan nella Loire-et-Cher, a Brive, nel fregio di Marcillac nella Gironda, sull'archivolto di una tomba a Saint-Paul di Narbonne, eccetera).

È ancora da ricordare l'albero di Jesse che illustra il testo di Isaia (XI, 1-3): « E uscirà un rampollo dal ceppo di Jesse e un germoglio spunterà dalla sua radice. E si poserà su di lui lo spirito del Signore, spirito di sapienza e di intelletto, spirito di consiglio e di fortezza, spirito di scienza e di pietà; lo spirito del timore di Dio lo riempirà ». Un albero esce dall'ombelico o dalla bocca di Jesse. Il tronco porta talora dei rami nei quali appaiono i re di Giuda, antenati di Cristo. Sigierio fece eseguire a Saint-Denis una vetrata dedicata all'albero di Jesse che, restaurata, esiste tuttora. Già nel 1150, una vetrata di Chartres ne dava una copia perfetta. Un albero fuoriesce da Jesse ed i re formano il ceppo dell'albero. Ai due lati di questo si pongono i profeti: epoca dopo epoca il rampollo di Jesse è stato annunciato. Jesse dorme ed una lampada sospesa al di sopra del suo giaciglio indica che egli scorge il futuro in un sogno.

L'albero di Jesse, che nel XII secolo conoscerà un grandissimo successo presso miniaturisti e maestri vetrai, è uno dei motivi piú cari all'ordine cistercense, in ragione della loro devozione alla Vergine. A questo riguardo, basta riportarci alle miniature del XII secolo dell'abbazia di Cîteaux anteriori al 1125. Dobbiamo a C. Oursel la riproduzione delle miniature che illustrano i manoscritti di Cîteaux conservati alla biblioteca di Digione (23). Troviamo il tema dell'albero di Jesse nel *Martyrologe obituaire.* Esso si compone di una serie di medaglioni sovrapposti che fuoriescono dal corpo di Jesse (24). Nel *Légendaire,* la Vergine si trova entro un medaglione al di sopra di Jesse (25).

(23) *Les miniatures du XII siècle de l'abbaye de Cîteaux*, dai manoscritti della Biblioteca di Digione, Parigi, 1927.
(24) Ms. 633, fol. 2 Cfr. C. Oursel, *Les miniatures* cit., tav. LII.
(25) Ms. 641, fol. 4, v°. Cfr. C. Oursel, *Les miniatures* cit., tav. XXXIII.

Un altro albero di Jesse che, secondo Oursel, costituisce il capolavoro della miniatura cistercense si trova nel commento di San Girolamo su Isaia (26). Sotto l'immagine si trova la dicitura: *Egredietur virga*. Jesse, con il busto e la testa semisollevati, sostiene con la mano sinistra l'albero che spunta dal suo fianco. Al di sopra si libra, immensa, la Vergine. Si potrebbe dire che essa balzi dalle fronde che sorgono dal ventre di Jesse, simile ad una montagna. Essa tiene il bambino sul suo braccio destro e gli offre un fiore con la mano sinistra; due angeli ne circondano la testa, alla base di un'aureola costellata di stelle. L'angelo di destra, verso il quale la Vergine volge lo sguardo, reca con sé una chiesa schematizzata: quella di Cîteaux. L'angelo di sinistra sostiene una corona, destinata alla Vergine. Al di sopra dell'aureola si trova la colomba simboleggiante lo Spirito Santo .

In uno dei suoi sermoni per l'Avvento (*Sermone I*) San Bernardo, citando il testo di Isaia « Egli avanza saltando su montagne e colline », descrive il simbolo dell'albero di Jesse. Paragona le montagne e le colline ai patriarchi ed ai profeti. Da queste montagne esce la stirpe di Jesse. A proposito di un altro versetto di Isaia (VII, 14), « una vergine concepirà e partorirà un Figlio che porterà il nome di Emanuele », San Bernardo aggiunge: « ...Quello che non era che un fiore, egli lo chiamerà in seguito Emanuele e quel che era un ramoscello, dirà chiaramente che era una vergine » (27).

A proposito di quest'albero di Jesse, conviene osservare che al carattere femminile dell'albero si unisce il simbolo fallico. Questo elemento bisessuato è studiato da Jung (28) a proposito dell'albero della vita disegnato su un vaso egiziano, il cui tronco forma il corpo della dea. In *Psychologie und Alchemie* Jung riproduce, da un manoscritto del Vaticano, un'immagine di Adamo in cui l'albero non è altro che il membro virile (29).

Il tema della scala, collegato a quello dell'albero, prende talora un significato solare, come le scale delle virtú nell'*Hortus deliciarum* in cui si vedono delle sbarre bianche e nere. I peccatori cadono dagli scalini neri ed i dèmoni li perseguitano con le loro frecce. La scala ha il significato dell'ottava, del cambiamento di tastiera.

(26) Ms. 129. Cfr. C. Oursel, *Les miniatures* cit., tav. XLIX. Vedi anche il suo commento a pagg. 44-45.

(27) Vedi a questo proposito A.M. Armand, *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au XII siècle*, Parigi, 1944, pagg. 91-92.

(28) Cfr. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* cit., pag. 387.

(29) Fig. 133. (Nella citata edizione italiana, *Psicologia e alchimia*, del 1981, è la Fig. 131 - N.d C.).

Il simbolo dell'alto e del basso si ritrova costantemente nelle opere degli autori romanici: l'alto significa il valore ed il basso la sua assenza. Donde i termini di ascensione, di scala e di scalini. Il cielo indica un luogo « elevato », mentre la terra, e ancor piú l'inferno, esprimono il basso. La « scala di Giacobbe », sulla quale gli angeli salgono e scendono, serviva nel Medio Evo da tema centrale. Adamo di San Vittore definisce la croce come la scala dei *peccatori* (*haec est scala peccatorum*). Grazie a questa scala, Cristo re dei cieli attira tutto a sé (*ad se traxit omnia*). La Croce è spesso chiamata la « scala divina ».

Tra i testi che presentano dei simboli ascensionali, il *Cantico dei Cantici* occupa un posto di primaria importanza (30). Basta studiare, per esempio, i commenti del XII secolo per scoprire l'importanza del ruolo del simbolo ascensionale svolto dalla scala. Anche San Bernardo parla del « bacio dei piedi, delle mani e della bocca di Cristo » (*Sermone III*). Guglielmo di Saint-Thierry, descrivendo i sette gradi dell'anima, dirà che essa fa il suo *anabathmon,* cioè la sua ascensione, attraverso i gradi del suo cuore al fine di pervenire alla vita celeste (31). Si noti come questi sette gradi siano in relazione con le sette porte del cielo che si trovano nell'iniziazione al mithraismo. Ciascuna di esse è sorvegliata da un angelo e l'iniziato deve ogni volta spogliarsi, al fine di pervenire alla risurrezione della carne. Spesso, come abbiamo già visto, i gradi dell'alto e quelli del basso corrispondono tra loro. In questo senso San Bernardo tratterà dei gradi dell'umiltà e dell'orgoglio. Esiste una somiglianza tra basso ed alto giacché « l'abisso chiama l'abisso » (cfr. *Salmi,* XLI, 8).

Il tema della scala è, d'altronde, presente anche al di fuori della *Bibbia.* Ci si ricordi della scala di Râ che collega la terra al cielo. Il *Libro dei morti* dell'antico Egitto allude alla scala che permette di vedere gli dèi. L'idea della scala è legata al mito del « centro del mondo », ma qualsiasi luogo sacro può divenire centro e pertanto toccare il cielo.

Quanto al cavallo, questo tema si trova frequentemente nell'ornamentazione della chiesa romanica e si presenta in rapporto con l'albero. Il cavallo è un « albero di morte » (32). Nel Medio Evo la barella si chiama « cavallo di San Michele ». Anche questo animale è solare. I cavalli tirano il carro del sole e gli sono consacrati. Non dimentichiamo che, nel folklore, i cavalli sentono e ve-

(30) Cfr. *infra*, pag. 136.

(31) *De natura corporis et animae*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 724, D.

(32) C.G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* cit., pag. 468.

dono. In una miniatura dell'*Hortus deliciarum* di Herrade di Landsberg, il carro del sole è trainato da due o da quattro cavalli e quello della luna da buoi. Si tratta di un tema antico. Fin dai tempi preistorici il sole è rappresentato da un carro per significare il suo movimento. Quest'ultimo diverrà poi il carro di Apollo. Numerosi autori hanno commentato il culto del sole e la sua influenza sul cristianesimo. Elios, come Mithra che risale al cielo nel carro del sole, s'innalza su un carro di fuoco tirato da cavalli. Nella *Bibbia* (*II Re,* XXIII, 11) si accenna al carro del sole. In un affresco a Saint-Savin, si vede anche il carro del Faraone inghiottito dal Mar Rosso.

Se bianco, il cavallo è simbolo di maestà. Esso è spesso montato da colui che è chiamato « Fedele e Veritiero » (*Apoc.,* XIX, 11), cioè da Cristo. Secondo il testo dell'*Apocalisse,* le armate celesti che lo accompagnano cavalcano bianchi corsieri. È per questo che nelle miniature si vedranno angeli a cavallo. Nella cattedrale di Auxerre un affresco, ripartito da una croce greca, presenta al centro Cristo sopra un cavallo bianco. Egli tiene con la mano destra un bastone nero che raffigura lo scettro regale con il quale si vuole indicare il suo potere sulle nazioni. Nei quattro angoli, degli angeli con le ali spiegate, a cavallo, gli fanno da scorta. Un cavallo bianco porta un nimbo crociato e sostituisce l'agnello nell'altare sotterraneo di Montmorillon. Se nero, il cavallo può rappresentare il lutto o il flagello, o ancora la luce oscura. Se rosso, come lo troviamo anche nell'*Apocalisse,* simboleggia la guerra e lo spargimento di sangue, mentre il cavallo con la gualdrappa chiara annuncia la morte.

Certi motivi, pur rappresentando fatti biblici, illustrano simboli solari, come Giona vomitato dalla balena. Questa immagine, di origine mitica solare, rappresenta l'eroe inghiottito dal drago. Vinto il mostro, l'eroe conquista l'eterna giovinezza. Compiuto il viaggio agli inferi, egli risale dal paese dei morti e dalla « prigione notturna del mare ». Su un capitello di Orcival si vede un uomo in lotta con un mostro marino; a Sainte-Marie di Oloron, un mostro divora un uomo.

Per comprendere simili raffigurazioni, bisogna ricordarsi del ruolo del demonio nella dottrina soteriologica. Cosí San Cesareo di Arles commenta in un sermone il rapporto tra il Redentore e Satana. Il principale beneficio derivato dalla morte di Cristo è di strappare gli uomini al demonio: « Con il mistero della croce, il genere umano è stato liberato dalla potenza del demonio ».

Tutta una tradizione esige la necessità del riscatto dal demonio, basato su una certa giustizia: essa interviene nelle fasi dell'economia della Redenzione. Era necessario il sacrificio della croce, e di conseguenza la morte di Cristo, perché l'uomo fosse liberato dalle conseguenze del peccato. Da qui l'uso frequente del termine riscatto (33). La croce appare come una specie di amo che incatena il demonio e gli impedisce di proseguire la sua opera.

Herrade di Landsberg, in una miniatura dell'*Hortus deliciarum,* rappresenta un leviatano: delle linee ondulanti indicano che il drago si trova nel mare. Cristo, con la testa circondata da un'aureola solare, affonda la sua croce provvista di un amo nella gola immonda dell'animale. Egli non è crocifisso, ma sta davanti alla sua croce, glorioso, con le mani alzate. I suoi piedi aprono la bocca dell'animale. Nella parte alta della miniatura, Cristo risuscitato tiene con la mano destra una canna da pesca il cui filo collega sette volti rappresentanti, come l'albero di Jesse, i suoi antenati. La cattura del leviatano si riferisce ad un testo di Isaia (XXVII, 1): « In quel giorno Jahvé visiterà, con la sua spada dura, grande e forte, Leviatano, l'agile serpente, Leviatano, il serpente tortuoso, ed ucciderà il mostro che è nel mare ». Nel *Liber Floridus* si vedrà l'Anticristo seduto sul leviatano.

Una miniatura del XII secolo (34) mostra Cristo trasportato da Satana in cima ad una montagna. Cristo porta la barba e l'aureola crociata. Un dèmone cornuto, con ali alle spalle e ai piedi, lo tiene per la vita. Un altro dèmone gli mostra il regno del mondo.

Negli affreschi romanici di Saint-Savin si osserva un drago apocalittico d'influenza bizantina La sua testa principale porta una corona e sei altre teste sono circondate dall'aureola che indica il potere. Nel secondo dipinto il mostro è vinto, la testa spogliata. Si noti come l'aureola venga impiegata sia per i santi che per i dèmoni.

Quando il creatore d'immagini vuole rappresentare lo spirito, si tratti di angelo o di anima, deve mostrare la sua leggerezza e la sua rapidità di spostamento. Allora li munisce di ali: ali alle spalle, doppie, triple, che sormontano la testa e appaiono saldate al collo. Il numero delle ali corrisponde spesso alla gerarchia degli angeli. I serafini visti da Isaia (VI, 2) avevano sei ali ciascuno. Altri angeli hanno al tempo stesso ali a croce ed ali aperte sulle quali si stendono le braccia. Le due paia di ali possono sim-

(33) J. Rivière, *Le dogme de la rédemption*, Parigi, 1948, pagg. 231 e segg.

(34) Bibliothèque Royale, *Psalterium cum figuris*, supplemento francese, 1132. Vedi M. Didron, *Iconographie chrétienne* cit., pag. 283.

boleggiare il vento che si diffonde ai quattro punti cardinali. Gli angeli svolgono un ruolo di annunciatori, di messaggeri. Le loro apparizioni sono sempre legate all'annuncio di una buona novella. Alcuni hanno una funzione determinata: cosí l'angelo San Michele presiede al giudizio e tiene la bilancia per pesare il bene ed il male; vicino a lui il diavolo attende il risultato e spesso lo si vede sui portali mentre cerca di dare un colpo di pollice per far pendere il piatto a suo favore; anche l'angelo tenta di usare questo stratagemma.

L'uccello è sempre un segno di natura spirituale, e indica l'anima. È questo un tema molto antico, dato che si vedono nell'inferno babilonese delle anime che indossano vesti di piume. L'uccello raffigura anche lo Spirito Santo: prende allora la forma di una colomba con le ali distese. In un manoscritto di Herrade di Landsberg, l'*Hortus deliciarum,* la colomba che raffigura lo Spirito Santo è provvista di ali alle spalle, alla testa ed alle zampe.

Le due altre persone della Trinità, invece, non sono rappresentate da un uccello. Nell'epoca romanica vediamo qualche volta la Trinità con i tratti di tre persone umane: Abelardo le fa scolpire sulla sua abbazia del Paracleto. In un manoscritto di Herrade, tre personaggi con forme e volti identici simbolizzano la Trinità. Si utilizza anche il triangolo che appare come una delle immagini piú caratteristiche delle tre persone in un solo Dio.

3. *La Chiesa*

Il simbolo della Chiesa riveste diverse forme. Essa è talora opposta alla sinagoga i cui occhi, il piú delle volte bendati, ne indicano la cecità. L'inno *Laetabundus*, che si recita a Natale, ne precisa la ragione: « Isaia l'ha cantata (la nascita di Cristo) e la Sinagoga se ne rammenta, eppure non cessa di restare cieca (*unquam tamen desinit esse caeca*) ». La Chiesa è simboleggiata anche da una vigna, da una barca, da una torre. Paragonata spesso alla Vergine, essa è chiamata anche la sposa di Cristo e prende il posto di Israele nei Commenti al *Cantico dei Cantici.*

Nelle sue visioni Ildegarda ritorna spesso sulla Chiesa. Ella dirà, per esempio: « Ho visto un'immagine di donna, immensa e simile ad una città. Portava sulla testa una corona meravigliosa. Dalle sue braccia scendevano raggi di gloria che andavano dal cielo alla terra; il suo ventre somigliava ad una rete dalle mille maglie attraverso le quali entrava ed usciva un gran numero di persone. Essa sembrava vestita di chiarità, ma appariva impossibile discernerne le vesti. Vicino al suo seno una sorta di aurora splendente

faceva brillare fuochi rossi e dei canti celebravano il cantico dell'aurora. Al momento in cui questa donna distese la sua gloria come una veste, ella disse: " Io debbo essere madre ". Immediatamente accorsero degli angeli e si misero a preparare dei posti per gli uomini: bambini neri camminavano sulla terra, altri nuotavano nell'aria come pesci. La donna li attirò dentro di sé ed essi uscivano dalla sua bocca. All'improvviso apparve un volto d'uomo risplendente come una fiamma, strappò ai bambini la tunica nera e li rivestí di vesti bianche ».

Un'altra visione presenta la Chiesa sotto l'aspetto di un busto di donna. Essa è addossata ad una torre formata da un'unica grande pietra bianca che è perforata da tre finestre, ornata di pietre preziose e circondata da fiamme d'oro. Queste ultime simboleggiano lo Spirito Santo che la Chiesa ricevette il giorno della Pentecoste. I doni dello Spirito Santo continuano a riversarsi sulla Chiesa ed ogni cristiano ne è il beneficiario. Il volto della Chiesa è dolce e grave al tempo stesso. Porta in capo un diadema e le sue mani alzate sono aperte. Gruppi di due o tre piccoli personaggi a colori chiari o scuri, in diversi atteggiamenti, rappresentano i confermati. Li si può scorgere vicino alle orecchie della donna, sul suo petto e nel suo grembo. Alcuni sono immersi in una luce abbagliante, altri appaiono piú scuri. Non tutti gli uomini possono farsi udire dallo Spirito Santo: questi personaggi corrispondono ai diversi stati spirituali.

Quest'ultima visione di Santa Ildegarda illustra le suggestive pagine che Jung consacra al *Pastore di Hermas* (35) nel quale compare la torre senza commessure, indistruttibile, che rappresenta la Chiesa. Significativo è un simile accostamento fra un documento dei primi secoli cristiani e la visione di una monaca romanica. Il simbolo della torre, che ritroviamo nelle litanie della Vergine (*turris davidica, turris eburnea*) — non dimentichiamo che i termini Vergine e Chiesa sono associati — perviene ad un significato simbolico molto preciso. Nel Medio Evo le torri potevano servire a scorgere eventuali nemici, ma avevano anche un significato di scala (rapporto tra il cielo e la terra). Anche la torre di Babele — ove Dio confuse il linguaggio degli uomini — volle toccare il cielo. Ritroviamo questo tema in un affresco di Saint-Savin nel quale vediamo i muratori avanzare a ritmo di danza, malgrado i pesanti blocchi di pietra che portano sulle spalle. Fissata su un centro (il centro del

(35) *Types psychologiques*, trad. Le Lay, Ginevra, 1950, pag. 234 (tr. it.: *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino, 1969 - N.d.C.). Conoscevamo il *Pasteur d'Hermas*, ma è stata necessaria la lettura di quest'opera di Jung per attirare la nostra attenzione.

mondo), la torre è un mito ascensionale e, come il campanile, rispecchia un'energia solare generatrice.

4. *Il simbolo romanico nell'ambito della totalità simbolica*

Nell'esame pur breve di questi pochi simboli, abbiamo toccato un problema molto vasto: quello degli archetipi. Siamo di fronte a ciò che Mircea Eliade chiama « una *totalità* che abbraccia tutte le storie senza però confonderle ». Bisogna ricordarsi di tale affermazione nell'esaminare i simboli dell'epoca romanica, altrimenti la loro realtà rischia di sfuggirci. Ciò non vuol dire, però, disconoscere il cristianesimo ed il ruolo dei simboli attraverso la storia. Nessun simbolo, considerato in un momento determinato, può essere separato dalla sua origine. Si può soltanto isolarlo momentaneamente nello spazio e nel tempo per afferrare la nuova economia che esso inaugura.

Nel XII secolo tutto è religioso, ma non di una religione sovrapposta, fatta di riti e trasmessa al linguaggio: la fede penetra nell'esistenza o, ancor meglio, è essa stessa l'esistenza. Questo aspetto religioso esige un ordinamento che ha per effetto il compimento di un essere o di una cosa, dell'uomo per esempio, o della pietra. Si può parlare di una natura destinata ad una funzione; le qualità di tale natura non possono dispiegare la loro efficacia se non quando la natura stessa si conforma al suo stato originale. Non vi è dunque alcuna cosa che s'impari come una cognizione e che si aggiunga alle diverse concezioni dello spirito.

La conoscenza medievale è un tutto: ogni elemento è collegato all'altro. Come se ne afferra uno, tutti gli altri sono ben presto circoscritti. L'essere possiede in se stesso potenze innumerevoli il cui valore è tale che l'uomo non si realizza se non con il loro risveglio. La perfezione medievale è collegata ad una conformità dell'Essere con il suo destino ed è il simbolo che ricorda all'uomo quello che è e quello che può diventare.

La Chiesa del XII secolo ha la coscienza dell'importanza dei simboli che essa trasmette e rappresenta nella sua casa di preghiera? Conoscono i monaci il significato delle miniature che essi copiano nei manoscritti? Una risposta affermativa globale sarebbe erronea. Già dopo secoli, il significato tradizionale si eclissa e sono vicini i tempi in cui le immagini cesseranno di essere dei segni, salvo che per un piccolo gruppo di iniziati. Peggio ancora, siamo alla vigilia di un periodo di terribile confusione. Se non vengono riconosciuti, questi segni non saranno che dei vasi svotati del loro contenuto.

Nel XII secolo esistono ancora dei monaci che conservano la conoscenza dei simboli. Certamente, essi ne ignorano il piú sovente le fonti e non conoscono l'origine dei simboli che impiegano o contemplano quotidianamente, giacché li credono esclusivamente cristiani, senza tenere presente che la Mesopotamia, l'Egitto, la Persia, la Cina, l'India, la Palestina sono altrettante culle di queste immagini che essi ritengono nate soltanto dal cristianesimo. Tali simboli sono divenuti cosí abituali per coloro che li usano da farne dimenticare le diverse provenienze.

Malgrado gli scambi, l'Occidente è troppo rigorosamente chiuso perché possa aver coscienza del destino comune dell'umanità e della perfetta unità che presiede alla storia. In realtà, il colpevole non è l'Occidente, ma lo spirito occidentale, immerso in una condizione di conflittualità e di frammentazione.

Un numero ristretto di uomini romanici possiede la vera conoscenza: avendo abbandonato se stessi, Dio agisce in loro. Probabilmente non abbiamo a nostra disposizione le opere dei piú grandi santi e dei piú grandi sapienti: i rari testi che possono essere stati compilati sono stati distrutti o messi da parte in quanto incomprensibili o considerati pericolosi. Ma non tutti sono andati perduti, anche se indubbiamente soltanto pochi sono stati trascritti. I veri iniziati conservano il gusto del silenzio, ma i monaci che abbiamo citato, a parte qualche eccezione, erano abbastanza ciarlieri o, quanto meno, prolissi! L'Occidente è troppo latinizzato e condizionato dai concetti razionali della teologia per privilegiare l'audizione segreta. Solo i discepoli di Dionigi e in generale i Padri greci andranno al di là del pensiero discorsivo. Tuttavia, nella stessa epoca, l'Oriente scrive con segni di fuoco: privo di dialettica esso sussurra l'essenziale. Piú tardi, nel XIII secolo, emerge, tra i mistici tedeschi, Maestro Eckhart: egli si rivolge al punto piú segreto dell'essere ove si operano quelle strane trasmutazioni che si chiamano, nell'ordine spirituale, la nascita, la crescita, la morte.

I monaci romanici che conservano la conoscenza di questi simboli si trovano nei chiostri benedettini, cistercensi e cartusiani. Vi sono anche dei chierici, talora itineranti, vaganti. Nel XII secolo il clero secolare è spesso ignorante e di rozzi costumi. Nel XIII secolo i nuovi ordini religiosi, il domenicano e il francescano, non saranno in grado di raccogliere il retaggio tradizionale, almeno sul piano della collettività. Non è piú il gruppo, ma l'individuo che si apre alla conoscenza. San Francesco di Assisi ne è l'esempio piú tipico; egli sarà piú un mistico che un « conoscitore ». Si vedranno nel XIII secolo, sapienti, enciclopedisti, predicatori. La loro missione li porterà non soltanto nelle scuole e nelle università, ma anche

nei processi e nei castighi. Maestro Eckhart appare come una straordinaria gemma in un'epoca in cui la voga di Aristotele crea il gusto dei sistemi. Il sapere è grande e le *Summae* si moltiplicano. Ma il sapere non è necessariamente legato alla conoscenza.

Un solo ordine, forse, conserverà attraverso la storia il senso del segreto: esso è figlio degli anacoreti e si esprime di rado perché conserva meglio degli altri il senso del deserto ove Dio parla. Ci riferiamo all'ordine dei Certosini.

PARTE QUINTA

PRESENZA DEL SIMBOLO

I LIVELLI DEL SIMBOLO

In ragione dell'unità tante volte ricordata e sulla quale non insisteremo ulteriormente, esistono nel XII secolo delle corrispondenze tra le diverse arti, corrispondenze che si manifestano nell'uso dei simboli ripresi e adattati a scienze particolari. Partendo da tali corrispondenze, sarebbe possibile uno studio dei simboli quali si presentano nella teologia, nella filosofia, nella mistica, nella liturgia, nell'agiografia, nei sermoni, nella musica, nei numeri, nella poesia, nei bestiari e nei lapidari, nell'alchimia, nella magia, nell'astrologia, nella scienza dei sogni e dei colori, nel dramma liturgico, nella letteratura profana, nel folklore, nell'architettura e nella scultura. Tentare un esame del genere è però impossibile: esso richiederebbe una conoscenza perfetta di ciascuno di questi settori, la cui portata è immensa, in questo straordinario XII secolo! Una ricerca del genere, per essere portata a termine convenientemente, richiederebbe il lavoro di una *équipe;* eppure essa sarebbe rivelatrice di quest'arte simbolica, che si esprime sia nel pensiero che nella pietra, e testimonierebbe la perfetta unità delle corrispondenze simboliche. Gli stessi simboli vengono trasposti, ma gli autori e gli scultori ne fanno un uso piú o meno adatto al loro reale significato. Pascal diceva: « Quando si giuoca a palla, ogni giocatore usa la stessa palla, ma ve ne è uno che la giuoca meglio ».

A proposito dei diversi livelli nei quali i simboli si esprimono, si potrebbero considerare le tre forze di cui parla H. Focillon: le tradizioni, le influenze e le esperienze. Le prime sono paragonate ad una « forza verticale che sale dal fondo delle epoche ». Sul piano concreto, la tradizione non è necessariamente pura, ma ha potuto aprirsi un cammino partendo da un elemento primitivo. Carica di storia, essa si muove con maggiore o minore fedeltà alla sua realtà originaria. Le influenze « rappresentano la tecnica degli

scambi e dell'irrigazione ». Questi coincidono con incontri, scontri, infiltrazioni; queste esperienze si mescolano a creazioni che possono essere realizzazioni perfette o semplicemente tentativi (1). I temi cosí presentati danno il senso di un'umanità sempre rinascente nel cuore dell'uomo e che egli non potrà piú rinnegare, nonostante le differenze delle culture.

Ci proponiamo qui di tracciare a grandi linee ed in modo del tutto schematico qualche punto di riferimento all'interno di particolari discipline: liturgia ed alchimia, scienza dei numeri (musica e simboli numerici) e, infine, letteratura. Non parleremo né della teologia, né della mistica (2). Nel corso di quest'opera, abbiamo avuto piú volte l'occasione di citare testi appartenenti a queste due discipline. Osserviamo soltanto che è difficile separare nel XII secolo la teologia dalla mistica: la teologia è sempre mistica e la mistica sempre teologia. La teologia sacramentale è materia portatrice di un gran numero di simboli, in particolare per il sacramento del battesimo; ma il simbolo sacramentale non presenta nulla di specifico che appartenga unicamente al periodo romanico. Quanto alla filosofia, è anch'essa, nel XII secolo, legata alla teologia.

(1) H. Focillon, *L'an mil* cit., pag. 24.
(2) Cfr. *Clefs de l'art roman*, in *Sources et clefs de l'art roman*, Parigi, 1973.

Capitolo I

CULTO DI DIO E TRASMUTAZIONE DELL'UOMO
(Liturgia e alchimia)

I. Liturgia

Sul piano liturgico, bisognerebbe studiare le preghiere, gli inni e le sequenze composte nel XII secolo. Il periodo romanico può essere considerato come l'età dell'oro delle sequenze: se ne conservano piú di cinquemila disperse in un gran numero di manoscritti (1). Adamo di San Vittore è indiscutibilmente l'autore piú illustre tra i compositori di sequenze. Riporteremo qui qualche esempio che mostra la ricchezza della scuola dei Vittorini e faremo seguire a questa scelta l'esame di un tema particolarmente originale e ricco di simboli: quello della consacrazione delle vergini.

1. *La Messa*

Nel XII secolo la liturgia appare tanto piú densa in quanto si trova in una fase di trasformazione. Nei monasteri i costumi si modificano a seguito delle riforme. Presso i Cistercensi la liturgia è di un'estrema semplicità: il rituale fu fissato intorno al 1119. Quella dei Certosini è piú tarda e adotta il rito lionese. Per quanto concerne la Messa, i riti visibili sono ampliati. Bisognerebbe poter esaminare il carattere delle letture che, secondo Ugo di Chartres, si facevano in un ambone (1 bis). Un triplice silenzio veniva osservato: alla *Secreta,* al *Canone* e dopo il *Pater*; simboleggiava i tre giorni che seguirono la Deposizione. Il prete si volgeva verso i fedeli cinque volte, ricordando cosí le cinque apparizioni di Cristo. Anche il numero dei segni di croce aveva un valore numeri-

(1) Vedi gli *Analecta hymnica medii aevi*, ediz. a cura di C. Blume e G. Dreves, 1886-1908.
(1 bis) Nelle chiese paleocristiane, era la tribuna (per lo piú di marmo) destinata alla lettura dei testi liturgici (N.d.C.).

co (2). Onorio di Autun indica, a proposito della Messa, una simbologia dei numeri che egli cerca di commentare.

2. *Inni*

Tra gli inni composti nel XII secolo ci soffermeremo sul *Laetabundus* che presenta dei simboli cosmici. Il testo si riferisce costantemente al sole:

Sol de stella
Sole nato da una stella
Sol occasum nesciens
sole che non conosce tramonto
Stella semper rutilans
stella sempre splendente
Semper clare
sempre luminosa

Sicut sidus radium
come la stella il raggio
Profert Virgo filium
la Vergine genera il figlio
Pari forma
dello stesso sembiante
Neque sidus radio
né la stella dal raggio
Neque mater filio
né la madre dal figlio
Fit corrupta
viene corrotta.

« Il sole che non conosce tramonto » (*sol occasum nesciens*) è indicato dall'antica espressione *sol invictus,* il cui impiego si ritrova frequentemente e che è ripresa a proposito di Cristo. Al momento della battaglia di Gabaon, Giosuè dice a Jahvé: « Sole, arrestati sul Gabaon » (*Gios.,* X, 13), ed il sole « si fermò nel mezzo del cielo e non si affrettò a tramontare per tutto lo spazio di un giorno ».

Nell'inno delle *Laudi* (tempo di Quaresima), di autore ignoto, Cristo è chiamato sole di salvezza:

(2) Su tutto questo argomento, cfr. l'opera di J. Jungmann, *Missarum sollemnia*, Parigi, 1952, 3 voll.

O sol salutis intimis
O sole di salvezza
Jesu refulge mentibus
Gesú risplende nell'intimo delle menti.

Esso è paragonato al giorno che rinasce all'orizzonte.

A proposito del tema della luce, la liturgia pasquale evoca il simbolo della colonna di fuoco che guidò gli Israeliti nel deserto. La colonna di luce indica sempre le anime che amano Dio e che lasciano filtrare, attraverso di esse, la luce divina.

Anche la preghiera *O intemerata* appartiene al XII secolo. Molto apprezzata dall'ordine cistercense, essa si rivolge alla Vergine ed a San Giovanni: « La Vergine inviolata e l'apostolo vergine... ». Cristo morente li ha affidati l'uno all'altra. Essi sono paragonati a due pietre preziose. La Vergine è il tempio di Dio, la porta del regno dei cieli ed i raggi che emanano dalla Vergine e da San Giovanni attraversano le nubi del peccato (3).

La sequenza *Veni Sancte Spiritus,* chiamata nel Medio Evo la « Sequenza d'oro », è stata composta nella stessa epoca. Il testo primitivo non è rigorosamente identico a quello che figura oggi nei messali romani. I simboli sono numerosi, quali la luce, il settenario sacro (i sette doni) e il cuore, di cui lo Spirito Santo è detto il dolce abitante (4).

Nelle sequenze di Adamo di San Vittore, come d'altronde in tutte le sequenze vittorine, l'impiego del simbolo è molto caratterizzato. Andrebbero soprattutto considerati i simboli concernenti l'ornamentazione delle chiese. Cosí, nella sequenza per la consacrazione di esse, Adamo nomina l'arca di Noè, la manna, l'arca dell'alleanza, il sole e la luna; nella sequenza di Pasqua *Zyma vetus expurgetur,* egli cita la luce e l'amo (5).

3. *Una cerimonia liturgica: la processione*

Come abbiamo già detto, i simboli presentano molto spesso una rigorosa analogia sul piano del macrocosmo e su quello del microcosmo. L'anima medievale non si stacca dai temi simbolici, sia che

(3) Cfr. Dom A. Wilmart, *La prière « O intemerata »*, in *Auteurs spirituels et textes dévots du Moyen Age latin*, Parigi, 1932, pagg. 474 e segg. Vedi principalmente pagg. 486 e segg.

(4) I diversi autori non sono d'accordo su questo punto. Vedi A. Wilmart, *Auteurs spirituels* cit., pagg. 39 e segg., e J.A. Jungmann, *Missarum sollemnia* cit., vol. II, pag. 207.

(5) Cfr. J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 196, c. 1464 e segg., c. 1437.

li contempli con gli occhi nel mondo sensibile, sia che li trovi illustrati nella pietra o, ancor meglio, nella liturgia. Sono sempre gli stessi soggetti ripresi sotto altre forme, con espressioni diverse, ma che conservano un contenuto simile ed un identico scopo: la « cerca » di Dio.

Le cerimonie liturgiche esprimono quanto vi è di piú essenziale. Prendiamo qualche esempio da Riccardo di San Vittore: le tre processioni, della purificazione, della Domenica delle Palme e dell'Ascensione. Queste tre particolari processioni significano le tre tappe dell'anima alla ricerca di Dio. Nella sua edizione dei sermoni e degli opuscoli di Riccardo di San Vittore, Jean Chatillon descrive il simbolismo della processione cristiana secondo l'autore vittorino (6). La parola processione, che evoca l'idea di una marcia, assume il suo vero senso nella processione liturgica: essa prende il significato di pellegrinaggio e mostra il carattere del cristiano, di essere cioè di passaggio senza potersi attardare in attaccamenti terreni. La processione ricorda anche le grandi marce di Israele e la traversata del deserto. Nei rituali monastici, è frequente prima della Messa e si ripete ai diversi Uffizi. La processione ed il trasporto dell'orifiamma avevano in origine un elemento magico; si trattava di formare un cerchio sacro di protezione. Secondo J. Chatillon, in certe parrocchie medievali la processione della Purificazione era forse accompagnata da manifestazioni drammatiche. Non soltanto vi partecipavano gli uomini, ma vi erano inclusi talvolta anche animali che facevano parte dell'itinerario simbolico.

4. *La consacrazione delle vergini*

Ci soffermiamo ora su un tema simbolico che presenta un duplice interesse: l'essere molto denso di significati e, al tempo stesso, assai poco conosciuto. È quello della consacrazione delle vergini nel XII secolo. Fin dall'XI secolo era stata creata nella chiesa romana una liturgia specifica; ma sarà il XII che vedrà l'organizzazione del pontificale, molto articolato, che regola il rituale della consacrazione delle vergini. L'espressione sposa di Cristo (*sponsa Christi*) indica la vergine cristiana. Vi è in ciò un simbolo molto antico, preso dall'Antico Testamento, il cui uso si generalizza sin dal IV secolo. Nel *Cantico dei Cantici* i rapporti tra Dio e Israele sono presentati con i termini dello Sposo e della Sposa. Le stesse parole si ritrovano in San Paolo per indicare Cristo e la sua Chie-

(6) *Sermons et opuscules spirituels inédits*, Parigi, 1951, pagg. 1 e segg.

sa: tale espressione è passata nella terminologia corrente per indicare sia il rapporto dell'anima cristiana con Dio, sia, e meglio ancora, per distinguere con questo termine di *sponsa* la vergine consacrata.

Il simbolo della *sponsa* meriterebbe un intero studio (7). In esso la vergine viene considerata come la sposa di Cristo e a lei vengono applicate le prescrizioni emanate dai Concili nei confronti delle donne infedeli od adultere. Per la consacrazione delle vergini, di norma erano utilizzati i riti del matrimonio. Nella liturgia del XII secolo esiste una certa varietà nell'ordine dei riti, ma l'uso del simbolo rimane sempre identico.

I simboli principali sono il velo, l'anello e la corona. Il velo era detto sacro e dopo averlo ricevuto la vergine canta un'antifona che richiama un testo di Isaia (LXI, 10): « Il Signore mi ha rivestito di un mantello intessuto d'oro e mi ha adornato delle sue pietre preziose ». Seguono le antifone riprese dall'Uffizio di Sant'Agnese. Un'orazione essenzialmente simbolica chiede a Dio di preservare la vergine da ogni sozzura e di conferirle l'amore dei beni eterni. Questa orazione si chiamava *Deus plasmator corporum*, Dio che plasma i corpi (8). Il vescovo aggiungeva:

Accipe annulum fidei
Ricevi l'anello della fede
Signaculum Spiritus Sancti
segno dello Spirito Santo
Ut sponsa Dei voceris
affinché tu venga chiamata la sposa di Cristo.

Quindi veniva data alla vergine la corona. Nel XII secolo quest'ultima era designata con il nome di *torques* che significa sia la collana che la corona di fiori. Nel secolo seguente il termine sarà sostituito con quello di *corona*. Il vescovo, nel dare questa corona, diceva:

(7) Vi è una lunga evoluzione semantica di questa parola: si sa che nell'antico diritto romano l'espressione *uxor*, o anche *conjux*, concerneva la sposa. Piú tardi (nel III secolo) si creerà una distinzione tra la sposa che ha dei rapporti sessuali con suo marito e quella che non li ha ancora avuti. La seconda sarà chiamata *sponsa* o *desponsata*. Vedi su questa questione I. Anné, *La conclusion du mariage dans la tradition et le droit de l'église latine jusqu'au VI siècle*, in *Ephemerides Theol. Lovaniensis*, t. XII (1935), pagg. 515-521 e 538-550.

(8) Questa preghiera è stata attribuita a San Matteo. Su tutta questa questione della consacrazione delle vergini, vedi René Metz: *La consécration des vierges dans l'église romaine*, in *Étude d'histoire de la liturgie*, Parigi, 1954, pagg. 205 e segg. Opera che ci serve di base nello studio di questi simboli.

Accipe signum Christi in capite
Ricevi sul capo il segno di Cristo
Ut uxor ejus efficiaris
affinché tu divenga la sua sposa
Et si in eo permanseris
e se rimarrai in esso
Et in perpetuum coroneris
sarai incoronata per l'eternità.

Il simbolismo evocato da questo anello e da questa corona è ripreso successivamente in un'antifona che celebra l'unione dell'anima con Dio. Notiamo che la corona e l'anello facevano parte del rito del matrimonio. Ma qui l'antifona riguarda l'alleanza della vergine con Cristo: « Il mio Signore mi ha gratificata del suo anello ed una corona mi ha adornata come una sposa ».

Questi simboli sono sufficientemente chiari per se stessi e non è quindi necessario insistervi. A causa della sua origine solare, la corona simbolizza il potere regale o, meglio ancora, il potere divino.

Il simbolo della corona è del resto molto antico. I sacerdoti ebrei portavano corone di fiori alla processione della festa dei tabernacoli. Piú tardi la corona simboleggerà la presenza di Cristo, giacché egli è « come una corona sulla testa degli eletti » (9). Quest'uso, che si ritrova anche nel rito del battesimo, indica una nuova nascita in Cristo: è in Cristo e per Cristo che la vergine, all'atto della consacrazione, prende un nuovo nome.

La mistica nuziale trova adepti devoti, cosí nel XII come nel XIII secolo. Si vedrà tale Hadewijch, beghina di Anversa (10), comporre dei poemi spirituali ispirandosi alle opere di San Bernardo e di Guglielmo di Saint-Thierry, in particolare ai loro commenti al *Cantico dei Cantici*. I temi dello Sposo e della Sposa si ritrovano frequentemente sia nella teologia e nella mistica, sia nella scultura e nel teatro. Infatti, il dramma delle vergini sagge e delle vergini folli si rappresentava nel XII secolo a Saint-Martial di Limoges in un francese assai latinizzato e le vergini folli confessavano il loro sonno con questo triste lamento:

Dolentas! Chaitivas! Trop i aven dormit
(O dolore! O castigo! Troppo abbiamo dormito).

(9) Vedi, a questo proposito, le citazioni riportate da Jean Daniélou, *Les symboles chrétiens primitifs*, Parigi, 1961, pag. 24, ed il suo studio sulla corona, pagg. 21 e segg.
(10) Cfr. J.B.P., *Hadewijch d'Anvers*, Parigi, 1954.

Il simbolo dello Sposo e della Sposa ha goduto di una grande fortuna: come abbiamo visto, esso si ricollega al *Cantico dei Cantici*. Lo ritroviamo anche nella parabola delle vergini sagge e delle vergini folli. Nelle *Allegorie* sul Nuovo Testamento, attribuite ad Ugo di San Vittore, ma che in realtà sono di Riccardo di San Vittore (11), le dieci vergini stanno per l'universalità dei credenti. Questi sono ripartiti in due gruppi differenti, rappresentati dalle vergini sagge e dalle vergini folli, il cui sonno simboleggia l'attesa delle generazioni. Gregorio Magno, al quale s'ispira Riccardo di San Vittore, ne dà questa interpretazione (12). Nella liturgia il tema sarà costantemente ripreso negli Uffizi, e in particolare nel Comune delle Vergini.

La Sposa diventerà il simbolo della Chiesa: sarà il personaggio collettivo che rappresenta la comunità dei fedeli. La ritroveremo sotto diverse forme simboliche: con i tratti di una donna, la Chiesa è posta alla destra dello Sposo su un capitello della chiesa di Saint-Etienne di Tolosa, attualmente al Museo Civico di quella città (13); s'incontrano spesso i temi della Chiesa, dello Sposo e delle Vergini folli (14). Vi è infine da accennare al dramma dello *Sponsus* che Gaston Paris ha collegato al « ciclo dei Profeti ».

Il simbolo della Sposa nel linguaggio di San Bernardo significa l'anima assetata di Dio che non è né schiava, né mercenaria, né figlia, ma che ama e si sa amata (15). Essa fugge i luoghi pubblici per non essere distratta e rifiuta la curiosità che la getterebbe immediatamente nel cerchio di cui parla la *Bibbia* e nel quale gli empi, incapaci di trovare un'uscita, girano in un turbine infernale! Al contrario, la Sposa ritorna sempre al centro di se stessa. Per meglio ricercare Cristo crocifisso, essa chiede di essere guidata: « Tirami verso di te, corriamo » essa dice. Il matrimonio spirituale è simboleggiato dall'amore reciproco dello Sposo e della Sposa e dalla loro unione. Da questo momento la Sposa non cerca piú: essa possiede una presenza che non vuole piú lasciare. È per questo che in una sequenza, molto soave, del XII secolo, *Jesu dulcis memoria,* ella canta: « Ora io vedo quello che ho cercato (*Tam*

(11) *Allegoriae in Novum Testamentum*, XXXIV, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 175, c. 799.
(12) *XL Homiliarum in Evangelia, Homilia XII*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 76, c. 1119 e segg.
(13) E. Mâle, *Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse*, in *Revue archéologique*, 1892, t. XX, pagg. 32 e segg.
(14) Su questo tema e sul suo ruolo nell'iconografia, vedi Lucien-Paul Thomas, *Le « Sponsus », mystère de Vierges sages et des Vierges folles*, Parigi, 1951, particolarmente i due primi capitoli.
(15) Cfr. *infra*, pag. 89.

quod paesivi, video). Io ho quello che desideravo (*Quod concupivi, teneo*) ». Ma tale presenza dura quanto un lampo: Gesú si diparte e l'anima-sposa languisce in attesa del suo ritorno. Piena d'amore ella grida: « O incendio beato! (*O beatum incendium!*) ».

II. L'alchimia

Ci limiteremo ad esaminare rapidamente una scienza nella quale il simbolo occupa un posto preponderante. Nelle righe che seguono, quindi, ci proponiamo soltanto di rilevare l'orientamento e il senso di questo problema.

Nel Medio Evo l'alchimia abbraccia non soltanto la chimica teorica e pratica, l'arte di fare l'oro, ma anche il trattamento del vetro, delle perle, delle pietre preziose, la distillazione dei profumi, degli alcoli, la fabbricazione delle ciprie, degli unguenti e la tintura delle stoffe (16). L'opera del monaco Teofilo, che data dalla fine del X secolo, *Schedula diversarum artium,* tratta dei metalli e contiene prescrizioni a proposito della fabbricazione di oggetti sacri, come i cibori e le campane. Le testimonianze piú antiche fanno risalire l'alchimia all'Egitto (17). È però attraverso il pensiero arabo che l'Occidente medievale entrò in contatto con questa scienza. Dopo la cacciata degli Arabi dalla Spagna, alcuni traduttori intrapresero lo studio — in particolare a Toledo — dei manoscritti arabi sull'alchimia e la medicina. Tra questi ricordiamo Gerardo da Cremona e Gundissalinus. In virtú di questo apporto arabo, in Spagna i gruppi di alchimisti furono piú fiorenti. Il *Trattato degli allumi e dei sali,* che risale alla fine del XII secolo ed è attribuito a Ibn Râzi, doveva esercitare una grande influenza sull'alchimia medievale.

Non si tratta esclusivamente di una scienza fisica o chimica. René Alleau dirà molto giustamente che l'alchimia corrisponde « non tanto ad una scienza fisica quanto ad una conoscenza *estetica* della materia ». Perciò egli la colloca « a metà strada tra la poesia e la matematica, tra il mondo del simbolo e quello del numero » (18).

Nell'alchimia si tiene conto del significato dei metalli. Questi si dispongono su una scala di valori paragonabile alla dottrina di Esiodo sulle epoche dell'umanità. Nella *Ars lectoria*, composta nel

(16) Cfr. W. Ganzenmueller, *Die Alchemie im Mittelalter*, Paderborn, 1938; traduzione dal tedesco di G. Petit-Dutaillis, Parigi, pag. 9.
(17) Questa origine è stata però spesso contestata.
(18) *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Parigi, 1953, pag. 28.

1086 dal grammatico Aimerico, la letteratura cristiana è divisa in quattro classi: 1) *aurum*: *authentica*; 2) *argentum*: *hagiographa*; 3) *stagnum*: *communia*; 4) *plumbum*: *apocripha*. Gli scrittori cristiani e pagani sono catalogati secondo un ordine decrescente, corrispondente ai diversi metalli (19). In effetti Aimerico propone un'opinione corrente: questa scala di valori si trova già espressa nel libro di Daniele (II, 32) a proposito della famosa statua del sogno di Nabucodonosor che aveva la testa d'oro, il petto e le braccia d'argento, il ventre e le cosce di stagno, le gambe di ferro ed i piedi in parte di ferro e in parte d'argilla. È tenendo conto del valore simbolico dei metalli che gli alchimisti medievali concepiscono la loro opera. Essi conoscono i molteplici significati che i simboli contengono.

Ogni simbolo, del resto, è polivalente in ragione della polivalenza dei livelli ai quali esso viene percepito dal soggetto. Grazie al simbolo, l'uomo è condotto verso il reale. Si tratta dunque di un processo iniziatico consistente in una sorta di alchimia che comporta diverse tappe, comprendenti, per esempio, la mistica e la gnosi. La trasmutazione conduce a una trasfigurazione totale. È in questo l'essenza dell'arte regia (*ars regia*). L'Essere scopre l'elisir di lunga vita. Avendolo trovato per sé, lo utilizza per cambiare il mondo, cioè per salvarlo.

Matila Ghyka ha mostrato come gli alchimisti del Medio Evo si rifiutassero di limitarsi alla ricerca di leghe e della trasmutazione della materia. Illuminati da principî metafisici, essi hanno esaminato « la scienza generale delle Forze o Magia » (20). Nel XII secolo l'alchimia si presenta come una scienza naturale e, al tempo stesso, ermetica.

È fin troppo diffusa l'abitudine di considerare l'alchimia come la scienza che converte in oro i metalli vili. Lo scopo della vera alchimia è quello di svegliare ciò che dorme, di far sgorgare l'acqua prigioniera nella terra. In altri termini, il significato dell'alchimia è quello di risvegliare la principessa addormentata che si trova nella parte piú segreta dell'anima.

I rapporti tra la ricerca alchemica dell'oro e la purificazione ascetica sono stati spesso oggetto di studio. Come l'oro è un metallo « maturo », cosí la realizzazione spirituale corrisponde ad una maturità. Secondo Louis Massignon, « letterariamente, l'affinità s'imponeva *a priori* tra i due drammi leggendari della sperimentazione

(19) Su questo argomento vedi Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne au Moyen Age latin*, trad. di J. Bréjoux, Parigi, 1956, pag. 569.
(20) Matila Ghyka, *Le Nombre d'Or* cit., t. II, *Les rites*, pag. 77.

umana, quello della scienza e quello della mistica, fra l'alchimista alla ricerca di un elisir — acqua della gioventú, agente della trasmutazione universale — e l'asceta alla ricerca di uno Spirito, ministro di santificazione » (21). Mircea Eliade ha del pari mostrato il rapporto tra l'alchimista e lo yogi, che cerca la « perfezione dello spirito », la liberazione, l'autonomia; il « corpo di diamante » dei Vajrayani non è senza rassomiglianza con il « corpo di gloria » occidentale (22).

L'oro simboleggia il corpo di resurrezione. Secondo Alano di Lilla (nell'*Anticlaudianus*), l'uomo nuovo prepara l'avvento dell'età dell'oro. Guglielmo di Saint-Thierry ha parlato di questo primo abbozzo, qui sulla terra, del corpo di gloria che diventerà compiuto nella vita futura (23). Egli accenna anche al « linguaggio angelico » che serve di comunicazione ai saggi il cui corpo di gloria è già compiuto sul piano terrestre. Nominando i sette gradi dell'anima nella contemplazione della Verità, Guglielmo dirà che il settimo non è piú un grado, ma una permanenza. Il corpo di resurrezione è quindi già realizzato (24).

Non è privo d'interesse osservare che nel XII secolo si trovano, come per esempio in Guglielmo di Saint-Thierry, testi che riguardano convinzioni che Jung descrive oggi con una terminologia a noi piú accessibile, perché moderna e scientifica. In effetti Jung parla di queste « manifestazioni dell'Io » che comprendono la comparsa di simboli collegati all'Io e provocano una specie di atemporalità dell'inconscio. Donde il senso di eternità e d'immortalità che si prova in tali circostanze. Diversi altri passaggi di questo eminente psicologo, a proposito della trasmutazione e della trasfigurazione, meriterebbero di essere tenuti presenti (25). Una volta che l'uomo sia cambiato grazie alla trasmutazione, i suoi rapporti con se stesso e con il mondo si modificano. Fintantoché non è « trasfigurato », egli è ridotto a se stesso e privato di comunicazione reale e di comunione.

In ogni modo, l'Essere non ancora nato è circondato da un guscio che lo isola dal suo principio e gli impedisce pertanto di

(21) *Al Hállaj, martyr mistique de l'Islam*, Parigi, 1922, t. II, pag. 931.

(22) *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Parigi, 1954, pagg. 274 e segg. (tr. it.: *Yoga, immortalità e libertà*, Sansoni, Firenze 1982 - N.d.C.).

(23) *De natura et dignitate amoris*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 405 D, 406 A; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1953, n. 51, pag. 133.

(24) *De natura corporis et animae*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 724.

(25) Vedi in particolare *Die Psychologie der Uebertragung*, Zurigo, 1946, ed anche *Psychologie und Alchemie*, Zurigo, 2ª ediz., 1952.

collegarsi alla creazione. Se l'uomo non ha rinunciato a se stesso, è separato dalla vita. Il *Vae soli* della Scrittura può senz'altro applicarsi all'Essere sprovvisto di senso cosmico e circoscritto ai limiti del suo corpo fisico.

È l'aspetto cosmologico dell'uomo che permette l'apertura di spiragli nell'involucro che circonda ogni Essere e lo separa da tutto quello che non è lui. Questo guscio è al tempo stesso una prigione ed un'armatura. L'alchimia spirituale, strappando questo guscio, sopprime le preclusioni dovute all'amore personale e alla durezza del cuore. Una volta rotto il guscio, l'Essere si apre alla divinità, nella sua realtà nel prossimo e in se stesso. Egli partecipa alla vita cosmica e la condivide.

L'alchimia procede in modo sottile: essa impiega delle discipline precise che applica al microcosmo. Sotto l'effetto di appropriati esercizi, il guscio, malgrado la sua durezza, si dissolve. In tal modo l'Essere può legarsi all'intera creazione. Se tutto diventa oro, vale a dire materia pura, è perché l'uomo è creato ad immagine del Creatore: il ponte gettato tra l'oggetto ed il soggetto è costituito dall'ordinatore stesso dell'universo. Vi sono, beninteso, altri modi d'interpretare il simbolismo alchemico, ma quello che qui proponiamo è certamente il piú essenziale.

Il miracolo dell'alchimia corrisponde a un dato fondamentale della natura dell'uomo: quello di coincidere, in modo vivo ed assoluto, con tutto quello che è. L'operazione alchemica segna questo passaggio: essa introduce in una dimensione di ordine universale. Perciò un'operazione del genere sopprime l'isolamento. Il muro che separa l'uomo dalla creazione è diventato fluido; non vi sono piú frontiere. Questo non vuol dire che l'Essere si dissolva negli altri: al contrario, egli diviene se stesso, ma in una verità metafisica che gli era prima sconosciuta. È soltanto la distinzione egocentrica che viene abolita, cioè l'esistenza separata. Si crea cosí una sorta di trasparenza. L'Essere partecipa all'orchestrazione universale con il colore, il nome ed il suono che gli sono propri.

Non è soltanto nel campo dell'Essere, ma anche in quello dell'avere che si opera un simile trasferimento. Per mezzo di questo ingresso nell'universale, invece di possedere gelosamente una parte infima del mondo, l'uomo diviene coerede dell'universo. È in questo senso che Giovanni della Croce potrà dire: « Mio il sole, mia la luna, mie le stelle e mia la Madre di Dio ». L'alchimia, per mezzo di procedimenti certi nella loro efficacia, introduce l'Essere in una nuova dimensione.

Secondo il simbolo alchemico, ogni Essere è capace di questa trasmutazione? La risposta è affermativa, giacché l'analogia tra mi-

umana, quello della scienza e quello della mistica, fra l'alchimista alla ricerca di un elisir — acqua della gioventú, agente della trasmutazione universale — e l'asceta alla ricerca di uno Spirito, ministro di santificazione » (21). Mircea Eliade ha del pari mostrato il rapporto tra l'alchimista e lo yogi, che cerca la « perfezione dello spirito », la liberazione, l'autonomia; il « corpo di diamante » dei Vajrayani non è senza rassomiglianza con il « corpo di gloria » occidentale (22).

L'oro simboleggia il corpo di resurrezione. Secondo Alano di Lilla (nell'*Anticlaudianus*), l'uomo nuovo prepara l'avvento dell'età dell'oro. Guglielmo di Saint-Thierry ha parlato di questo primo abbozzo, qui sulla terra, del corpo di gloria che diventerà compiuto nella vita futura (23). Egli accenna anche al « linguaggio angelico » che serve di comunicazione ai saggi il cui corpo di gloria è già compiuto sul piano terrestre. Nominando i sette gradi dell'anima nella contemplazione della Verità, Guglielmo dirà che il settimo non è piú un grado, ma una permanenza. Il corpo di resurrezione è quindi già realizzato (24).

Non è privo d'interesse osservare che nel XII secolo si trovano, come per esempio in Guglielmo di Saint-Thierry, testi che riguardano convinzioni che Jung descrive oggi con una terminologia a noi piú accessibile, perché moderna e scientifica. In effetti Jung parla di queste « manifestazioni dell'Io » che comprendono la comparsa di simboli collegati all'Io e provocano una specie di atemporalità dell'inconscio. Donde il senso di eternità e d'immortalità che si prova in tali circostanze. Diversi altri passaggi di questo eminente psicologo, a proposito della trasmutazione e della trasfigurazione, meriterebbero di essere tenuti presenti (25). Una volta che l'uomo sia cambiato grazie alla trasmutazione, i suoi rapporti con se stesso e con il mondo si modificano. Fintantoché non è « trasfigurato », egli è ridotto a se stesso e privato di comunicazione reale e di comunione.

In ogni modo, l'Essere non ancora nato è circondato da un guscio che lo isola dal suo principio e gli impedisce pertanto di

(21) *Al Hállaj, martyr mistique de l'Islam*, Parigi, 1922, t. II, pag. 931.
(22) *Le Yoga. Immortalité et liberté*, Parigi, 1954, pagg. 274 e segg. (tr. it.: *Yoga, immortalità e libertà*, Sansoni, Firenze 1982 - N.d.C.).
(23) *De natura et dignitate amoris*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 184, c. 405 D, 406 A; ediz. a cura di M.M. Davy, Parigi, 1953, n. 51, pag. 133.
(24) *De natura corporis et animae*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 180, c. 724.
(25) Vedi in particolare *Die Psychologie der Uebertragung*, Zurigo, 1946, ed anche *Psychologie und Alchemie*, Zurigo, 2ª ediz., 1952.

collegarsi alla creazione. Se l'uomo non ha rinunciato a se stesso, è separato dalla vita. Il *Vae soli* della Scrittura può senz'altro applicarsi all'Essere sprovvisto di senso cosmico e circoscritto ai limiti del suo corpo fisico.

È l'aspetto cosmologico dell'uomo che permette l'apertura di spiragli nell'involucro che circonda ogni Essere e lo separa da tutto quello che non è lui. Questo guscio è al tempo stesso una prigione ed un'armatura. L'alchimia spirituale, strappando questo guscio, sopprime le preclusioni dovute all'amore personale e alla durezza del cuore. Una volta rotto il guscio, l'Essere si apre alla divinità, nella sua realtà nel prossimo e in se stesso. Egli partecipa alla vita cosmica e la condivide.

L'alchimia procede in modo sottile: essa impiega delle discipline precise che applica al microcosmo. Sotto l'effetto di appropriati esercizi, il guscio, malgrado la sua durezza, si dissolve. In tal modo l'Essere può legarsi all'intera creazione. Se tutto diventa oro, vale a dire materia pura, è perché l'uomo è creato ad immagine del Creatore: il ponte gettato tra l'oggetto ed il soggetto è costituito dall'ordinatore stesso dell'universo. Vi sono, beninteso, altri modi d'interpretare il simbolismo alchemico, ma quello che qui proponiamo è certamente il piú essenziale.

Il miracolo dell'alchimia corrisponde a un dato fondamentale della natura dell'uomo: quello di coincidere, in modo vivo ed assoluto, con tutto quello che è. L'operazione alchemica segna questo passaggio: essa introduce in una dimensione di ordine universale. Perciò un'operazione del genere sopprime l'isolamento. Il muro che separa l'uomo dalla creazione è diventato fluido; non vi sono piú frontiere. Questo non vuol dire che l'Essere si dissolva negli altri: al contrario, egli diviene se stesso, ma in una verità metafisica che gli era prima sconosciuta. È soltanto la distinzione egocentrica che viene abolita, cioè l'esistenza separata. Si crea cosí una sorta di trasparenza. L'Essere partecipa all'orchestrazione universale con il colore, il nome ed il suono che gli sono propri.

Non è soltanto nel campo dell'Essere, ma anche in quello dell'avere che si opera un simile trasferimento. Per mezzo di questo ingresso nell'universale, invece di possedere gelosamente una parte infima del mondo, l'uomo diviene coerede dell'universo. È in questo senso che Giovanni della Croce potrà dire: « Mio il sole, mia la luna, mie le stelle e mia la Madre di Dio ». L'alchimia, per mezzo di procedimenti certi nella loro efficacia, introduce l'Essere in una nuova dimensione.

Secondo il simbolo alchemico, ogni Essere è capace di questa trasmutazione? La risposta è affermativa, giacché l'analogia tra mi-

crocosmo e macrocosmo si ricollega allo stato originale. Esistono però, sul piano concreto soltanto, delle disposizioni d'ordine accidentale che rendono difficile l'operazione alchemica. È necessario il consentimento del soggetto. L'*ex opere operato,* la cui realizzazione si vede nella materia, non si applica all'uomo: questi deve dare il suo assenso. Ne consegue che soltanto un piccolo numero di uomini perviene alla trasfigurazione; ben pochi, del resto, ne hanno il desiderio.

La simbolica alchemica è cosmologica; essa abbraccia la materia che subisce una mutazione. Si potrebbe giustamente parlare di un'assunzione della materia. Di grande importanza è, a questo riguardo, un articolo di Maurice Aniane (26). Egli mostra come l'alchimia, all'interno del cristianesimo, ha « dato alle arti, ai mestieri e all'araldica, il loro carattere di "piccoli misteri" » (27). Come abbiamo già detto, non si tratta infatti soltanto della trasmutazione dell'oro come metallo. La questione è un'altra e di ordine infinitamente piú importante.

Se, per esempio, si posa lo sguardo su un paesaggio, la reazione dell'osservatore è diversa a seconda che questo sia coperto dall'ombra o illuminato dal sole: la visione è diversa, ma l'oggetto è sempre lo stesso, cambia soltanto la percezione di esso. La contemplazione della natura non collegata al suo Creatore mostra una natura abbandonata a se stessa. Se invece la natura è vista in Dio, se l'uomo cioè la vede nella sua vera filiazione originale, allora « l'occhio del cuore può vedere l'oro nel piombo ed il cristallo nella montagna ». Vi è in questo una trasfigurazione cosmica. E la trasfigurazione è certamente meno stupefacente nella materia che sul piano spirituale. È da un lato il risveglio dell'oro in una materia che non ne ha coscienza, e dall'altro il risveglio di una presenza addormentata. È per questo che Maurice Aniane scrive a proposito dell'alchimista: « Il suo scopo era quello di unire cosí intimamente la sua anima a quella dei metalli da poter rammentare loro che essi sono in Dio, che sono, cioè, dell'oro » (28). Senza dubbio, il rapporto con gli altri non ha un diverso significato.

Secondo Boezio soltanto le cose che hanno per oggetto comune una stessa materia possono essere cambiate e trasformate fra di loro. Guglielmo di Saint-Thierry, studiando la trasformazione della

(26) Maurice Aniane, *Notes sur l'Alchimie, « Yoga » cosmologique de la chrétienté médiévale*, in *Yoga, science de l'homme intégral*, « Les Cahiers du Sud », Parigi, 1953, pagg. 242-273. Questo articolo ci è stato particolarmente prezioso.

(27) Maurice Aniane, *Notes* cit., pag. 244.

(28) Maurice Aniane, *Notes* cit., pag. 246.

natura e delle forme, osserva che essa non si effettua se non nella misura in cui le nature agiscono le une sulle altre e ricevono le une dalle altre. Vi sono dei corpi che non possono trasformarsi in altri corpi, come, per esempio « il bronzo in pietra o la pietra in erba », poiché non c'è « comune materia ». Ve ne sono altre che possiedono questa comunanza di materia ed agiscono l'una sull'altra o subiscono un'influenza l'una dall'altra, al punto che le « loro qualità » si mescolano e l'una assorbe l'altra: « La qualità dell'una è distrutta dalla qualità dell'altra ». Se si versa del vino nel mare, dice ancora Guglielmo, il vino non si mescola al mare, ma viene diluito in esso proprio perché la qualità del mare non riceve nulla da quella del vino a causa della sua immensità e perché in realtà il mare, sempre per la sua immensità, ha cambiato in se stesso la qualità del vino.

Proseguendo nel suo studio e prendendo in considerazione l'Eucaristia, Guglielmo osserva che il corpo di Cristo ha con il pane una base di materia in comune, dato che il suo corpo ha potuto essere generato e morire. Contenendo dunque una materia in comune con il corpo di Cristo, il pane ha la possibilità di cambiarsi in esso. Alla potenza di Cristo, che è uno con il Padre, precisa Guglielmo, è lecito cambiare il pane nel suo corpo, in ragione della passività completamente obbediente della creatura (29).

Nel suo trattato sull'*Amore di Dio,* San Bernardo, esaminando il quarto grado nel quale l'uomo non ama piú se stesso se non per Dio, studia gli esempi, avanzati da Massimo il Confessore, della goccia d'acqua mescolata al molto vino e del ferro incandescente che diviene simile al fuoco, come se l'uno e l'altro avessero perduto la loro forma primaria e particolare. Cita inoltre il paragone dell'aria che riceve la luce dal sole, cosí da trasformarsi nella luminosità stessa della luce, al punto che sembra l'aria a illuminare invece di essere illuminata. Allo stesso modo, egli dice, è necessario che nei santi ogni affezione si fondi e si trasfondi interamente nella volontà di Dio. Altrimenti, come potrebbe Dio essere tutto a tutti (*I Cor.*, XV, 28), se qualcosa dell'uomo sussistesse ancora nell'uomo? Certo, la sostanza umana rimarrà, ma sotto un'altra forma, in un'altra gloria, con un'altra potenza (30). In tal modo il simbolo alchemico del risveglio dell'anima può essere afferrato soltanto in virtú della parentela tra l'uomo e Dio.

(29) Vedi, sull'intera questione: M.M. Davy, *Théologie et mystique de Guillaume de Saint-Thierry* (t. I, *La connaissance de Dieu*), Parigi, 1954, pag. 130.

(30) *De diligendo Deo*, X, 28, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 991; ediz. a cura di M.M. Davy cit., t. I, pag. 246.

Quest'ultima si basa sulla creazione ad immagine e somiglianza con Dio. Perciò l'alchimia deve essere considerata come una scienza « sacramentale ».

Nei simboli alchemici ritroviamo le stesse leggi di proporzione che abbiamo avuto occasione di rilevare piú volte parlando delle analogie tra macrocosmo e microcosmo. La gerarchia e l'ordine definiscono i rapporti del corpo con l'anima, dell'anima con lo spirito e dello spirito con Dio. Per quanto concerne il prossimo, il procedimento alchemico sarà quello di rammentare che esso è il tempio di Dio e che le leggi di trasmutazione operanti nel tempio di pietra possono effettuarsi anche nel proprio tempio.

L'alchimista insegna al piombo che è oro. L'alchimista romanico insegna all'uomo che egli possiede in sé l'immagine della divinità che è alla base della trasmutazione del proprio Essere.

Capitolo II

LA SCIENZA DEI NUMERI
(Musica e simbolo numerico)

Ci soffermeremo soltanto assai brevemente sulla musica e sul simbolo numerico. Vi sarebbe molto da dire sull'una e sull'altra scienza. Esse però non presentano nulla che sia specifico dell'epoca romanica: non tratteremo quindi a fondo tale argomento.

1. *La musica*

La musica, una delle quattro arti del quadrivio, si basa sulla proporzione. Quest'ultima è alla base delle forme; la troviamo descritta in numerosi trattati romanici, per esempio, in Abelardo di Bath, Guglielmo di Conches, i maestri di Chartres, Ugo di San Vittore. Il ritmo dipende dal numero. Legata al pitagorismo tramandato da Boezio e da Sant'Agostino, la musica ne conserva le leggi. Il ritmo ternario è definito la perfezione, mentre quello binario è sempre considerato come imperfetto (1). In effetti, il tema cristiano trinitario s'innesta sulla mistica pitagorica. La simbologia del numero 7 è ripresa sul piano musicale. Jérôme Carcopino lo chiama « numero verginale, numero di Atena », quello nel quale, settecento anni prima di Proclo, Filolao aveva visto brillare la luce della saggezza (2).

Gli uomini del Medio Evo sono fedeli alle denominazioni proposte da Boezio, il quale considera nella musica una triplice divisione: *musica mundana, musica humana, musica instrumentalis.* Si tratta di altrettanti simboli. Alla *musica mundana* corrispondono l'ar-

(1) Sulla musica medievale, vedi l'opera di J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age*, Parigi, 1950.
(2) J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Parigi, 1950.

monia degli astri nel loro movimento, la successione delle stagioni e la mescolanza degli elementi. Questa musica cosmica è legata all'armonia delle sfere. Abbiamo detto piú volte che esistevano analogie costanti tra microcosmo e macrocosmo. I sette pianeti si muovono ed il loro movimento produce un suono melodioso. Esso è naturalmente tanto piú acuto quanto piú rapido è il movimento e tanto piú grave quanto è piú lento. Se il numero si esprime con un movimento, esso è percepito dall'orecchio; quando è collocato nello spazio è l'occhio che lo afferra. Da qui il rapporto costante, per quanto riguarda il numero, tra l'udito e la vista.

Nell'armonia delle sfere abbiamo « la gamma musicale formata dai pianeti ». Senso molto antico, dato che Platone, che lo riporta nella *Repubblica* e nel *Timeo,* s'ispira ai pitagorici. Il suo significato è prima di tutto cosmologico. Il cielo visibile ed il cielo invisibile fanno sentire un magnifico concerto.

Boezio ha parlato anche di una *musica humana.* È questa che regola l'uomo che la percepisce dentro di sé (3). Essa presuppone un accordo tra l'anima ed il corpo, quale si prova per analogia nel rapporto tra suoni gravi e suoni acuti. Questa musica del microcosmo interessa anche le facoltà dell'anima e l'armonia degli elementi che compongono il corpo, cioè gli organi (4). Quanto alla musica strumentale (*musica instrumentalis*) essa, come indica il termine, fa uso di strumenti. Questi comprendono diversi elementi: armonici, metrici, ritmici. Secondo Isidoro di Siviglia, l'armonia distingue nei suoni il grave e l'acuto. La ritmica studia il movimento delle parole e la metrica la misura di esse.

In quest'ordine, il pensiero romanico s'ispira particolarmente, oltre a Boezio, a Sant'Agostino, a Marziano Capella ed a Cassiodoro.

Il *De musica* di Sant'Agostino svolge un ruolo di primo piano nella concezione musicale del XII secolo. Nel tentare di definire la musica, Sant'Agostino, riprendendo un testo di Varrone, scrive: « La musica è la scienza che insegna a ben modulare (*scientia bene modulandi*) » (5). Ora, modulare viene da *modus* che significa misura. Perciò la musica sarà l'arte del movimento ben regolato. Senza la scienza la musica non sarebbe che un piacere grossolano e Sant'Agostino, avendo osservato che l'usignolo modula bene la sua voce in primavera, in armonia con la stagione, dirà che tutti coloro che

(3) « *Humanam vero musicam quisquis in sese ipsum descendit, intelligit* » (*De musica,* I, II, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 63, v. 1172).

(4) *De musica,* I, II, cit.

(5) Sant'Agostino, *De musica,* 1, I, II, 2; c. 2, in J.P. Migne, *Patrologia Latina,* 32, c. 1083.

una sorta d'istinto porta a cantare bene, cioè con misura, assomigliano all'usignolo.

Due capitelli di Cluny, conservati al Museo Ochier, presentano i diversi toni musicali (6). Questi ultimi non riguardano le note della gamma, ma le otto formule musicali che servono di base al canto dei Salmi ed ai diversi cantici della liturgia. Iscritti entro medaglioni o in semi-ellissi, portano ciascuno uno strumento differente. Il primo è rappresentato da un giovane che suona il liuto. Una danzatrice che tiene in mano un cembalo forma il secondo: il cembalo è formato da due forme circolari riunite da un anello che simboleggia le labbra. Per il terzo tono, un giovane porta una lira a sei corde che raffigura i sei patimenti di Cristo: crocifissione delle mani e dei piedi, corona di spine e colpo di lancia. Un giovane rappresenta il quarto tono con un cembalo che significa la predicazione. Sul secondo capitello, molto mutilo, solo il sesto tono è conservato con chiarezza. Il personaggio tiene in mano uno strumento musicale a forma di tavola orizzontale. Il secondo capitello simboleggia il quinto giorno della creazione dedicato alla formazione degli uccelli. Queste rappresentazioni musicali sono rare; la musica è raffigurata fra le arti liberali sul portale occidentale della cattedrale di Chartres.

Animali e mostri musicanti appaiono frequentemente nelle immagini romaniche.

2. *Il simbolo numerico*

Il simbolo numerico è senza dubbio quello che ha avuto nel Medio Evo il maggior numero. Si comprende appieno la sua importanza quando ci si rammenta del valore attribuito al numero, che del resto è sempre collegato all'idea di proporzione: la realtà non è che l'apparenza del numero (7). Una dottrina, questa, che è ancora nettamente pitagorica. Due principî regolano il mondo: l'unità e la molteplicità. Dalla prima derivano i numeri dispari, dall'altra i pari. L'unità esprime la stabilità, la molteplicità significa il cambiamento e l'alterazione.

Secondo la dottrina pitagorica, 10 è il numero perfetto; esso rappresenta l'unità e in tutta la tradizione è il numero della divi-

(6) Per l'intera questione, vedi Pouzet, *Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny,* in *Revue de l'Art chrétien,* 1912, pagg. 1-17; e E. Reuter, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane,* Parigi, 1938.

(7) J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* cit., pag. 165.

nità. L'uomo ne porta l'immagine nelle mani e nei piedi. Se si accetta il numero 5 come quello dell'uomo, il pentagramma diviene l'emblema del microcosmo. Cosí microcosmo e macrocosmo, di cui esso è l'immagine, formano il numero perfetto (5 + 5 = 10) di Dio.

Dice Boezio, interpretando Pitagora, che un uomo estraneo alle matematiche è incapace di acquisire la vera conoscenza; la sapienza gli rimane impenetrabile, dirà Sant'Agostino, secondo il quale Dio ha conferito il numero a tutte le cose. Questo tema è ripreso da Alano di Lilla quando mostra che l'essere divino dà forma al mondo secondo il numero.

Dio possiede la scienza dei numeri, che sono infiniti, dato che è sempre possibile moltiplicarli: la dignità del numero è dunque inattaccabile. Nel *Timeo,* Dio compone l'universo secondo le proprie leggi, allo stesso modo in cui Dio architetto è rappresentato in una miniatura sotto forma di Cristo chinato a sostenere il mondo con la mano sinistra e con un compasso nella destra (8). Gli autori e gli scultori medievali andranno a cercare in Boezio e in Macrobio il senso del numero ed il suo rapporto con la figura da esso espressa. Anche le teorie di Alcuino hanno svolto un ruolo considerevole. Per l'uomo romanico tutto nell'universo è stabilito secondo l'ordine dei numeri. Tutto quello che nella creazione è manifestato esisteva già nel modello divino. La scienza dei numeri è alla base di tutte le scienze.

Già nel testo di Isaia, secondo la versione dei Settanta (XL, 26), il profeta diceva che Dio genera le anime numericamente e nel *Libro della Sapienza* (XI, 21) è scritto: « Tutto tu disponesti in misura, in numero ed in peso » (9). Il testo della Scrittura preciserà anche che la Sapienza « raggiunge con forza da un capo all'altro del mondo e dispone tutto con saggezza » (VIII, 1). Ora, questa forza che si estende da un'estremità all'altra del mondo non è dunque il numero? E Sant'Agostino porrà la domanda: non è la Sapienza molto piú rara della scienza dei numeri? Per afferrare la verità dei numeri è necessario penetrare in una regione segreta che costituisce in qualche modo la dimora dei numeri. Se gli uomini disprezzano i numeri perché non ne conoscono l'essenza, dirà Sant'Agostino, coloro che sanno e che riflettono scopriranno l'unità della natura che fa del numero e della saggezza una stessa realtà intelligibile (10).

(8) Vienna, Biblioteca Nazionale, catalogo n. 162.

(9) Vedi la spiegazione data da É. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Parigi, 1943, pag. 250.

(10) Cfr. Sant'Agostino, *De libero arbitrio*, II, XI, 30-32, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 32, c. 1257-1258. Cfr. É. Gilson, *Introduction* cit., pagg. 166-167.

Quel che importa ricordare è che il numero significa prima di tutto ed in modo rigorosamente esatto lo spirito delle cose: tale legge è incancellabile. In secondo luogo, il pari e il dispari esprimono l'unità indistruttibile e la molteplicità che sempre cambia. Ora, questa duplice divisione del pari e del dispari si ritrova dappertutto. Il numero dispari è perfetto, perché è indivisibile e quindi inalterabile. Ogni numero dispari al quale si aggiunga un numero pari rimane dispari. Dunque un numero dispari è sempre immutabile e si apparenta all'ordine eterno, mentre il pari appartiene al tempo.

Gli uomini del Medio Evo leggevano un trattato di geometria e di aritmetica (*Ars geometricae et arithmeticae*) che attribuivano a Boezio (11). In tal modo imparavano le diverse figure.

Tutte le opere degli autori medievali comprendevano delle numerazioni simboliche, all'interno delle quali esistevano infinite divisioni e suddivisioni. Non ci soffermeremo su di esse perché non presentano alcun interesse particolare. Sarebbe noioso citare l'impiego dei numeri, per esempio, in San Bernardo o in Guglielmo di Saint-Thierry (la duplice bellezza dell'anima, i due tipi di carità, la doppia considerazione di se stesso, il triplice avvento di Cristo, i sette gradi dell'umiltà e dell'orgoglio, ecc., secondo Guglielmo di Saint-Thierry). La scienza dei numeri nel XII secolo non presenta caratteri originali; per lo piú, essa non fa che riprendere i commenti dei Padri della Chiesa cosí in voga nell'epoca medievale. Basta aprire una *Concordanza* biblica per vedere l'importanza dei numeri e del loro uso.

(11) Questo trattato appartiene in realtà ad un autore anonimo dell'VIII secolo (J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 63, c. 1352-1364).

Capitolo III

L'ARTE LETTERARIA

La letteratura romanica è troppo vasta perché si possa tentare d'individuare i numerosi simboli che in essa si presentano. Di essi, ci occuperemo soltanto del Graal che, nella versione di Chrétien de Troyes, è nel XII secolo il tema piú ricco di simboli. Un breve esame ci darà una visione molto frammentaria, certo, ma sufficiente a renderci conto dell'importanza del simbolo nell'arte letteraria. Non diremo nulla dei testi catari i cui poemi e la cui dottrina presentano diversi simboli. È questo un argomento troppo complesso per essere considerato in modo succinto (1). D'altronde, un problema di scelta dei documenti, per quanto riguarda la loro autenticità e la loro datazione, rende difficile l'esame dei testi del XII secolo. Lo stesso vale per il tema dei Templari.

1. Il Graal (2)

Ricordiamo il significato della « cerca ». Secondo la versione di Chrétien de Troyes, che del resto non ci dà la totalità di questa

(1) Il catarismo è di moda: con questo vogliamo intendere che se ne parla assai sconsideratamente. In effetti, è questo un argomento di cui non è possibile parlare senza averne una conoscenza approfondita. È del tutto ridicolo vedere dei non specialisti definire « cataro » qualcuno che essi stentano a catalogare, come accade nei confronti di Simone Weil, per esempio. Resta il fatto che i simboli all'interno del catarismo non possono essere esaminati senza un minimo di buon senso e di oggettività. Per lo studio di questo tema è opportuno rifarsi a Déodat Roché e ai *Cahiers d'Études cathares*, nonché ai lavori di René Nelli, *Écritures cathares* (Parigi, 1959).

(2) Per questo soggetto vedi particolarmente *Lumières du Graal*, « Les Cahiers du Sud », Parigi, 1951; Pierre Ponsoye, *L'Islam et le Graal*, Parigi, 1957 (tr. it.: *L'Islam e il Graal*, All'insegna del Veltro, Parma, 1980 - N.d.C.); *Les romans du Graal dans la littérature du XII et XIII siècles*, Colloques internationaux du Centre International de la Recherche scientifique, Parigi, 1956.

storia, un vecchio re malato vive in una campagna sterile. I suoi servitori sono allo stremo. Il re è il guardiano di un misterioso oggetto chiamato « Il Graal ». Passano dei cavalieri, ma nessuno fa la domanda essenziale. Essi chiedono al re notizie della sua salute senza interrogarlo sul vaso meraviglioso. Un giorno si presenta un cavaliere della Tavola Rotonda, cioè di re Artú: egli potrebbe cambiare ogni cosa e ridare la fertilità ad una terra incolta, ma neanche lui pronuncia la parola importante. Dovrà ritornare.

E. Tonnelat (3), ricercando l'origine del termine Graal, riporta l'ingenua definizione proposta da Robert de Boron alla fine del XII secolo. Il testo di Chrétien de Troyes ne è la base. Robert de Boron, in un romanzo francese in versi chiamato *Joseph d'Arimathie* (3 bis), racconta che dopo la Cena ed il tradimento di Giuda, un discepolo portò via con sé la coppa di cui si era servito Gesú e che fu in seguito affidata a Giuseppe d'Arimatea. Allorché questi, dopo la crocifissione di Gesú, aiutato da Nicodemo, staccò il suo corpo dalla croce, dalle ferite sgorgò del sangue che Giuseppe raccolse nel vaso che recava con sé. Poco tempo dopo, arrestato dai Giudei, questo stesso personaggio avrebbe avuto la visita misteriosa di Gesú che portava il vaso pieno di sangue. Gesú avrebbe spiegato a Giuseppe d'Arimatea il significato della Messa, mostrandogli che il vaso era il prototipo di quello che piú tardi sarebbe stato chiamato calice. L'Imperatore Vespasiano ordinò che si ricercasse il corpo di Giuseppe d'Arimatea, dimenticato per lunghi anni in una segreta e privato di nutrimento; si pensava di trovarlo morto. Ma il sacro vaso l'aveva mantenuto in vita. Ecco l'origine del Graal. E. Tonnelat fa osservare che questa parola si trova in certi testi latini sotto la forma di *gradale* o di *gradalis,* col significato di vaso o di recipiente (3 ter).

Con Wolfram, che riprenderà la leggenda del Graal, non si tratterà piú di un vaso, ma di una pietra preziosa che porterà il nome

(3) Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, t. 1, Parigi, 1934, pagg. XVIII-XIX, (tr. it.: *Parzival*, UTET, Torino, 1981, 2 voll. - N.d.C.).

(3 bis) Tr. it.: *Il racconto della Storia del Graal - Giuseppe d'Arimatea,* Alkaest, Genova 1980. Ricordiamo che Robert de Boron era inglese (N.d.C.).

(3 ter) Sulle varie tesi circa l'etimologia di « graal », cfr. Mario Polia, *Il Mistero imperiale del Graal*, Quaderni di Avallon, Roma 1980; Franco Cardini, *Il mito rivoluzionario del Graal*, in *Storia Illustrata*, n. 269, Milano, aprile 1980; Angela Bianchini, *Perceval o il racconto del Graal*, in *Romanzi medievali d'amore e d'avventura*, Garzanti, Milano 1981. Si veda anche *Materiali per la storia della leggenda del San Graal in Francia*, raccolti e ordinati da G. Bertoni, Casa Libraria Editrice Italiana Prof. P. Maglione, Roma, 1930 (N.d.C.).

di *lapsit exillis* (3 quater). Essa avrà la virtú d'impedire la morte di coloro che si trovano in sua presenza. E ancora, essa conserva in una meravigliosa giovinezza. La pietra non possiede questa preziosa virtú di per se stessa: Dio la rinnova sotto la forma di una colomba che, ogni Venerdí Santo, discende dal cielo e posa un'ostia sulla pietra.

É. Gilson osserva che sin dall'inizio dell'opera siamo alla vigilia di Pentecoste e la grazia dello Spirito sta per diffondersi su tutti gli avvenimenti. Si allude ai « raggi di sole » che simboleggiano le « lingue di fuoco ». L'episodio dei cavalieri intorno alla Tavola Rotonda è legato al testo di San Giovanni (XX, 19) relativo all'entrata di Gesú in mezzo ai suoi discepoli, augurando loro la pace. Nel palazzo tutte le porte e tutte le finestre sono chiuse né si vedono aprirsi; un vecchio appare e tiene un cavaliere per mano e gli dice: « *Pes soit o vos!* » (4). Gilson conclude: « Il Graal è la grazia dello Spirito Santo » (5).

Nella leggenda, un cavaliere di nome Bohort dichiara al vecchio eremita: « Il cuore dell'uomo è il timone della barca, esso conduce l'uomo ove gli piace, al porto o al naufragio ». Troviamo un'identica dottrina nel trattato *De gratia et libero arbitrio* di San Bernardo in cui si dice che la libertà umana ha due vie davanti a sé: il consentimento alla grazia o al demonio (6).

La luce dello Spirito permea dunque tutta la leggenda del Graal, nella quale abbondano i simboli solari. Le lingue di fuoco sono paragonate alle stelle: « *la grant clarté du Graal* » (7) è tale che non si può vedere la luce delle torce e delle candele « al pari di quella delle stelle quando splendono il sole o la luna ».

I simboli sono innumerevoli. Un blocco di marmo fluttua sull'acqua con una spada conficcata in un lato. Il cavaliere che potrà estrarre questa spada sarà il discendente del re David. Egli è vestito di una cotta di seta rossa ed il vecchio che l'accompagna gli porge un mantello di seta vermiglia foderato di ermellino bianco.

Galvano porta sul suo scudo una stella a cinque punte. Nipote prediletto del re, è un cavaliere perfetto, indossa una veste azzurra

(3 quater) Cfr. su questo argomento: R. Guénon, *Lapsit exillis*, in *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi, Milano 1975; J.M. Angebert, *Il Libro della Tradizione*, Edizioni Mediterranee, Roma 1980; John Matthews, *Il Graal*, Fabbri, Milano, 1982 (N.d.C.).

(4) Vedi l'interpretazione di É Gilson, *La mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal*, in *Les Idées et les lettres*, Parigi, 1932, pag. 70.

(5) É. Gilson, *La mystique* cit., pagg. 62, 69 e segg.

(6) Cfr. VI, 18, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, 182, c. 1011. Vedi É. Gilson, *La mystique* cit., pag. 67.

(7) Vedi *supra*, pag. 263.

ed un'armatura d'oro. Capelli biondi ornano la sua testa. La sua spada lancia scintille dorate e — simbolo che merita di essere sottolineato perché solare — la sua forza aumenta fino a mezzogiorno per diminuire in seguito. D'altronde Chrétien de Troyes chiama Galvano « il sole ». Cosí l'iniziato è paragonato ad un giovane sole, mentre il suo maestro, il vecchio re, è l'antico sole che fa sostenere delle prove al suo successore prima di cedergli il posto.

La storia di Perceval (Parsifal) è misteriosa. Condotto da sua madre in una foresta vergine, egli apprende il linguaggio degli uccelli e delle bestie. Ora, conoscere il linguaggio degli animali è un privilegio riservato a coloro che possiedono la conoscenza. Sua madre, vedova e sola dopo la morte dei suoi fratelli, non voleva che egli fosse investito cavaliere. Un giorno il fanciullo scorge nei boschi i cavalieri di re Artú, li prende per degli angeli e pensa che il loro capo, di una bellezza risplendente, debba essere Dio. Allora esclama:

> « *Estes-vos Deus? Nenil par foi.*
> *Qui estes dons? Chevaliers suis* ». (8)

> (Siete voi Dio? In fede no.
> Chi siete dunque? Sono cavaliere).

Il giovane vuol farsi investire cavaliere dal re, la madre si rassegna e glielo consente. Ella gli consegna una camicia di tela grezza, un cappello di cuoio di cervo e gli chiede di essere leale verso « *toute dame ou pucelle* » che avrà bisogno di lui.

> « *Qui as dames enor ne porte*
> *La soe enors doit estre morte* » (9).

> (Chi non porta onore alle dame
> il suo onore deve perire).

Gli raccomanda anche di pregare nelle chiese e nei conventi. Il fanciullo non ne ha mai visto una, e domanda a sua madre: « Che cosa è una chiesa? ». Ella risponde:

> « *Un lieu où l'on fait le service*
> *A celui qui ciel e terre créa*
> *Et hommes et bêtes y plaça* ». (10)

(8) Vedi G. Cohen, *Histoire de la chevalerie en France au Moyen Age*, Parigi, 1949, pag. 105.
(9) Vedi G. Cohen, *Histoire de la chevalerie* cit., pag. 108.
(10) Vedi G. Cohen, *Histoire de la chevalerie* cit., pag. 109.

> (Un luogo ove si prega
> colui che creò il cielo e la terra
> e vi pose uomini e bestie).

Perceval partirà e comincerà le sue imprese con il liberare la principessa Biancofiore (Blanchefleur simboleggia la Pasqua fiorita). Perceval è bello. Il suo corpo è « il piú bello che mai sia stato messo al mondo ». Una donna nella quale egli riconosce sua cugina, gli rivela il suo nome: Perceval, « colui che passa attraverso ». Egli incontra un cavaliere la cui armatura vermiglia rende rossi gli occhi di coloro che la guardano. Il suo destriero è rosso, il suo scudo e la sua lancia sono piú rossi del fuoco. Egli tiene in mano una coppa d'oro rossa, la sua pelle è bianca ed i capelli rossi.

Una sera, in riva ad un fiume, Perceval incontra due uomini, uno dei quali sta pescando. Questi lo manda a casa sua, una dimora meravigliosa nella quale sarà testimone di avvenimenti sorprendenti. Perceval scorge ad un tratto un castello *quadrato* con quattro torri dominate da un torrione centrale; entra in una sala *quadrata* nella quale il Re Pescatore è assiso sopra un letto davanti ad un fuoco posto tra *quattro colonne*. Il signore del luogo soffre di una segreta ferita: egli è « *méhaigné* », cioè paralizzato, ed anche la terra attorno a lui, a causa della sua malattia, è paralizzata, cioè sterile. Il Re Pescatore consegna a Perceval una spada magnifica: il fabbro che la forgiò ne fece soltanto tre di simili e morí senza poterne fare altre. Nel dargli l'arma, munita di un pomo d'oro, il Re dice al giovane cavaliere: « Questa spada ti era riservata e destinata ». Nel corso di un pasto, una misteriosa processione passa e ripassa diverse volte. Ognuno dei partecipanti porta un oggetto: un valletto reca una lancia misteriosa dalla cui punta cadono costantemente gocce di sangue. Perceval si stupisce. Altri servitori portano dei doppieri, ed infine una « dama » sostiene il Graal risplendente di luce. Su di esso sono poste delle pietre preziose. Un'altra dama porta un piatto d'argento. Perceval non fa alcuna domanda. Non ha forse appreso che non bisogna mai interrogare? D'altronde non ha alcuna intuizione che gli permetta di porre domande al Re e ai suoi compagni.

Qual è la causa di questo silenzio? Si tratta del penoso ricordo della madre, la cui morte egli porta sulla coscienza, non avendo ella potuto sopravvivere alla sua partenza? Un'altra spiegazione sembra piú vicina al simbolo: l'uomo che fa una domanda deve essere in grado di riceverne la risposta. Perceval, in quel momento, non era sufficientemente iniziato per afferrare il significato del Graal. L'in-

domani Perceval si allontana: il castello è vuoto e tutte le porte sono aperte. Egli vede sulla neve tre gocce di sangue. Un'oca selvatica è stata ferita da un falco: quelle gocce di sangue gli ricordano la lancia.

Per cinque anni, dirà Chrétien de Troyes, prosegue la « cerca » ostinata della lancia e del Graal: Perceval incontrerà un eremita che gli insegnerà una preghiera segreta. Questi è il fratello di sua madre ed anche il fratello di un personaggio che non viene nominato e che vive nel castello in cui Perceval ha visto il Graal. Questo personaggio misterioso è il padre del Re Pescatore, e se Perceval ha visto il Graal passare nelle mani di una « dama », è perché il vegliardo sopravvive soltanto in virtú dell'ostia contenuta nel Graal.

Ecco i principali elementi del romanzo come lo presenta Chrétien de Troyes. Ci si può domandare da dove l'autore abbia tratto i simboli di cui fa uso. Le risposte sono tra le piú varie. Gli uni hanno pensato che si sia servito di una leggenda cristiana e, al tempo stesso, di racconti folklorici celti. Altri hanno creduto di scoprirvi un'opera di fantasia. Alcuni, infine, hanno rilevato l'origine gnostica dell'opera. Ma ciò che importa è sottolineare il significato dei simboli. Tutto il Medio Evo è contenuto in questo romanzo del Graal, orientato nel senso della « cerca » di Dio.

Déodat Roché distingue in questa leggenda tre stadi differenti: uno egizio-caldeo, l'altro greco-latino ed il terzo contemporaneo (11). Egli rileva anche diversi simboli che stabiliscono un rapporto con l'iniziazione manichea. In Chrétien de Troyes, Perceval incontra una « pulzella », le strappa un bacio e le sottrae l'anello e la cintura. Déodat vede in ciò un rapporto con i tre sigilli degli iniziati: quello della bocca con il bacio, quello delle mani con l'anello e quello del seno con la cintura (12).

Secondo il dottor Wiersma-Verschaffelt, che ha studiato i tre stadi dell'iniziazione al Graal pagano (13) è possibile ravvisare anche un piano iniziatico. In questo caso, bisogna considerare tre stadi successivi. Per alcuni studiosi essi sono: il vegetale, l'umano e il divino. Altri li chiamano femminile, maschile ed androgino. Sono questi altrettanti simboli significativi. Si può forse vedere un rapporto simbolico tra le virtú maschili ed il regno vegetale. « Dopo un sonno » Galvano si accorge che i fiumi ed i ruscelli che erano in secca sono adesso colmi d'acqua, mentre le donne e le femmine degli animali rimangono sterili. Secondo il dottor Wiersma-Verschaffelt, la

(11) *Études manichéennes et cathares*, Parigi, 1952, pagg. 239 e segg.
(12) *Le Graal pyrénéen. Cathares et Templiers*, in *Cahiers d'Études cathares*, 1, n. 3, 1949, pag. 35.
(13) *Cahiers d'Études cathares*, 1, n. 3, 1949, pagg. 3 e segg.

lancia e la coppa corrispondono a due stati iniziatici: la lancia simboleggerebbe la deflorazione, l'ostia significherebbe il terzo grado che raffigura il sole. Solo la fase divina assicura la nascita dello spirituale al mondo visibile.

Lo studio del vaso in quanto tale illumina singolarmente la leggenda del Graal: è questo il tema piú importante che conviene soprattutto considerare sul piano simbolico. Si tratta di un tema biblico. Lo ritroviamo in particolare nel Nuovo Testamento con San Paolo. Non soltanto l'apostolo allude al vasaio ed ai vasi d'oro e di argilla, ma parla anche dei vasi di terra nei quali si trova la luce divina, volendo con ciò significare il cuore degli uomini (13 bis). Lampada e vaso potrebbero essere messi a contatto. La lampada contiene l'olio della saggezza: quindi brilla. Due capitelli nel museo di Tolosa, appartenenti al XII secolo, ci mostrano le vergini sagge e le vergini stolte. La lampada che esse portano ha la forma di una coppa, che le vergini stolte tengono rovesciata.

Il vaso indica per eccellenza la Vergine che è, secondo l'espressione del *Cantico dei Cantici*, « un giardino chiuso », « una fontana sigillata ». Nelle litanie della Vergine, si parla del vaso spirituale (*vas spirituale*), del vaso da onorare (*vas honorabile*) e del vaso di insigne devozione (*vas insigne devotionis*). Ma il vaso non si riferisce soltanto alla Vergine, ma significa anche la Madre (13 ter). I mistici medievali, riprendendo i simboli del *Cantico dei Cantici*, fanno allusione alla camera nuziale (*thalamus*). Guglielmo di Saint-Thierry accenna ai seni gonfi che annunciano la maternità dopo la visita dello sposo. Egli nomina l'utero della Vergine. Ritroviamo qui il simbolo del vaso. I Padri greci e latini, i teologi ed i mistici romanici commentano il *Cantico dei Cantici*: « Il tuo ombelico è una coppa arrotondata nella quale non manca il vino aromatico. Il tuo ventre è un cumulo di grano, ornato di gigli » (*Cant.*, VII, 3). La terminologia latina non vela i termini; il linguaggio dei nostri autori è diretto. Essi sono completamente affrancati da un puerile pudore. La libertà del loro vocabolario proviene dall'integrità stessa del loro spirito. Comunque, i termini rimangono decisamente erotici.

Questo tema del vaso non è, però, solamente biblico (13 quater). I Padri della Chiesa hanno subíto l'influenza dei Misteri. Il vaso gnostico, il vaso della saggezza trova la sua continuazione nella coppa

(13 bis) Cfr. R. Guénon, *Il Sacro Cuore e la leggenda del Santo Graal*, in *Simboli della Scienza Sacra*, Adelphi, Milano 1975 (N.d.C.).
(13 ter) Sul rapporto fra Graal-vaso e Maria, cfr. John Matthews, *Il Graal*, Fabbri, Milano, 1982 (N.d.C.).
(13 quater) Cfr. Émile Burnouf, *Le vase sacré*, Sebastiani, Milano, 1974 (N.d.C.).

del Graal e nelle diverse interpretazioni del vaso, che vanno dal cuore all'utero. C.G. Jung, nella sua opera *Psychologische Typen*, ci dà ingegnosi ragguagli a tale proposito. Egli mostra come « il cristianesimo ufficiale abbia una volta di piú affrontato gli elementi gnostici espressi nella psicologia del servizio alla Dama e trovato loro un posto nell'accresciuta venerazione di Maria » (14). Il tema del vaso ci permette inoltre di afferrare, come in numerosi altri casi, un esempio di simbolo al contempo biblico ed extra-biblico. Chiunque volesse tentare una demarcazione rigorosa urterebbe contro un muro insuperabile a causa delle corrispondenze e dei parallelismi che s'incontrano e che formano, nel corso della storia, un'immensa catena. Il vaso del Graal contiene la conoscenza. Solo colui che ne è degno può contemplarlo (14 bis).

2. *La leggenda di Re Artú*

La leggenda di Re Artú è una straordinaria fonte di simboli. Non è però nostra intenzione esaminarla in questa sede. Ne citiamo soltanto alcuni: la Tavola Rotonda, i dodici cavalieri che siedono intorno al re, la regione del Galles ricca di minerali (15) ove il racconto è situato.

Il mito è ripreso nell'arte. Un portale della cattedrale di Modena è stato consacrato a Re Artú ed ai suoi compagni; questi sono indicati con i loro nomi iscritti sui seggi che circondano la Tavola Rotonda. Emile Mâle segnala questa scultura mostrando come la Chiesa del Medio Evo dovesse essere singolarmente disponibile nei confronti di tutte le forme elevate del pensiero per accogliere sulla porta del santuario i romanzi della Tavola Rotonda (16). Egli dirà anche che la Chiesa dovette sentire la delicatezza morale di questo nuovo tipo di cavaliere. Un'eventualità del genere non appare proprio possibile. È invece molto probabile, se non certo, che un sog-

(14) C.G. Jung, *Types psychologiques*, trad. Le Lay, Ginevra, 1959, pag. 240 (tr. it.: *Tipi psicologici*, Boringhieri, Torino 1969 - N.d.C.).

(14 bis) Su questo argomento, sul simbolismo del Graal e argomenti simili, vedi, oltre il citato articolo di René Guénon, anche: Julius Evola, *Il mistero del Graal*, Edizioni Mediterranee, Roma 1972; e John Matthews, *Il Graal*, Fabbri, Milano 1982. Per una succinta visione d'insieme: Gianfranco de Turris, *Il Medio Evo, il Cavaliere, la Spada*, introduzione a *La morte di re Artú*, Edizioni del Graal, Roma 1981 (N.d.C.).

(15) Non dimentichiamo che i metalli esercitano una grande influenza perfino nei pellegrinaggi. Colui che percorre terre diverse, ne riceve l'influenza attraverso i metalli che esse contengono.

(16) E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, Parigi, 1928, pag. 268.

getto simile sia stato accettato quasi esclusivamente in virtú del simbolo che rappresentava. L'arte romanica riveste spesso i suoi simboli e ne fa dei personaggi. Il significato è nascosto e tocca allo spettatore scoprirlo. Potrebbero essere riportati, a questo riguardo, diversi esempi biblici e profani.

La cattedrale di Modena è legata alla leggenda del Graal. La città si trova lungo una via di pellegrinaggi. Nell'Italia meridionale, sul portale di una chiesa di Bari (San Nicola) vediamo di nuovo dei cavalieri. Nessun nome inciso permette di affermare che si tratti dei cavalieri di Re Artú, ma l'ipotesi è verosimile.

Emile Mâle fa anche osservare che tra i cavalieri non compare Lancillotto (17). Questi ha vissuto per ventiquattro anni un'esistenza di peccato e non vedrà il Graal scoperto, ma velato da una seta verde. Non avrà neanche il diritto di varcare la soglia del luogo ove esso si trova e quando, dimentico della raccomandazione che gli era stata fatta, la varcherà, sarà gettato a terra e passerà un periodo estatico di ventiquattro giorni. Lancillotto aveva preso temporaneamente il partito di Satana e quando i suoi occhi si aprono non gli è ancora possibile guardare il Graal: solo Galaad potrà contemplarlo.

3. *La leggenda dell'albero della vita*

Secondo la leggenda dell'albero della vita, allorché Eva colse il frutto, lo prese insieme al ramo e lo portò ad Adamo, che staccò il frutto dal ramo e lo mangiò. Il ramo restò nelle mani di Eva. Quando Dio cacciò Adamo ed Eva dall'Eden, dopo la colpa, Eva aveva ancora il ramo nella mano. A questo punto essa si accorse di tenerlo e lo conservò in ricordo di quella tragica avventura. Non sapendo dove metterlo, lo piantò in terra, ove esso mise radici. Ben presto il ramo divenne un albero coperto di rami e di foglie ed era bianco come la neve. Un giorno Adamo ed Eva stavano sotto la sua ombra, lacrimando e rimpiangendo l'Eden. Essi si lamentavano contemplando l'albero e dicevano che lo si sarebbe dovuto chiamare « l'albero della morte ». Una voce venne dal cielo: « Non pregiudicate il destino », disse, « ma tornate alla speranza e confortatevi a vicenda, giacché, sappiatelo, la vita trionferà sulla morte » (18). Da allora Adamo ed Eva chiamarono quest'albero « al-

(17) Il romanzo di Lancillotto è dell'inizio del XIII secolo ed il bassorilievo di Modena del 1160 circa. Sia lo scultore che il romanziere hanno dovuto ispirarsi a racconti che oggi ci sono ignoti.

(18) Vedi, in merito alla leggenda: A. Pauphilet, *La Queste du Graal*, Parigi 1923, pagg. 137 e segg.

bero della vita » e ne piantarono diversi rami che divennero anch'essi dei grandi alberi bianchi. Un venerdí si fece intendere di nuovo una voce dal cielo che disse loro di unirsi. Mentre essi esitavano, furono circondati dalla notte e fu cosí che Abele venne generato. Quando ritornò la luce, essi videro che l'albero si era fatto verde come l'erba dei prati. Fiorí e produsse frutti, cosa che non aveva mai fatto prima; anche gli altri alberi fruttificarono. Quando Abele e Caino divennero uomini, il primo era solito presentare delle offerte, mentre il secondo dava quello che aveva di piú vile. Il fumo dei sacrifici offerti da Abele era chiaro ed aveva un odore soave, quello di Caino era nero e maleodorante. Caino, geloso, decise di uccidere il fratello. In un giorno di gran calore Abele si era addormentato all'ombra dell'albero; suo fratello lo sorprese nel sonno e lo uccise con un coltello ricurvo. Abele morí di venerdí nel luogo stesso in cui era stato concepito. E quando egli fu morto, l'albero della vita divenne completamente vermiglio, del colore del sangue.

Salomone, che possedeva la conoscenza e sapeva quindi le virtú delle pietre, la forza delle erbe, i corsi delle stelle, doveva svolgere piú tardi un ruolo in questa stessa leggenda. Un giorno, mentre si tormentava a proposito di sua moglie il cui cuore era impuro, intese una voce che gli diceva che, se la donna era per gli uomini causa di molta tristezza, dal suo lignaggio sarebbe nata una donna che avrebbe apportato una gioia immensa. Con l'aiuto di sua moglie, Salomone si fece costruire un battello e vi dispose un letto al cui capezzale pose una spada con una ricca impugnatura. La moglie di Salomone condusse due carpentieri presso l'albero della vita e domandò loro di tagliare un ramo, ma essi, spaventati, esitavano. Di fronte all'insistenza di lei si rassegnarono ad ubbidirle. Appena l'albero fu toccato, delle gocce di sangue affiorarono sul legno. Con il ramo tagliato dall'albero della vita la moglie di Salomone fece costruire una piccola colonna e la fece mettere sul battello. La notte seguente Salomone fece un sogno: un uomo, seguito da un corteo di angeli, entrava nell'imbarcazione. L'indomani Salomone vide dalla riva rompersi gli ormeggi del battello, che spinto da una forza segreta prese il largo.

Questo battello, come abbiamo visto, doveva essere trovato da Galaad, Perceval e Bohort. Fu la fanciulla, cugina di Perceval, a far loro rinvenire questa magnifica imbarcazione sulla quale essi videro la spada. La pulzella la diede a Galaad; essa gli era destinata, dato che soltanto lui potrà contemplare il Graal. La giovane vergine morirà donando il suo sangue per guarire una lebbrosa.

Questo passaggio non si trova nella leggenda di Chrétien de Troyes, ma in una posteriore la cui redazione è datata all'inizio del XIII secolo. Tuttavia, la leggenda dell'albero della vita circolava già alla fine del XII secolo. La incontriamo nell'arte ed è legata ad un versetto di Isaia: « Un rampollo sortirà dal tronco di Jesse, un fiore sboccerà in cima al tronco e su di lui riposerà lo Spirito del Signore » (XI, 1). Va ricordato che Jesse è il padre di David ed il nonno di Salomone.

Altri testi attribuiscono all'albero della vita un'origine diversa. Esso non sarebbe sortito dal ramo conservato nella mano di Eva, ma sarebbe stato seminato nella bocca di Adamo dopo la sua morte; ne sarebbero nati tre ceppi che sarebbero serviti alla costruzione della nave di Salomone e come legno per la croce. Simbolo che andrebbe forse riportato a quello della croce fissata sul luogo stesso del cranio di Adamo. Secondo un'altra versione, Seth avrebbe piantato sulla tomba di Adamo un ramo dell'albero del Paradiso che sarebbe diventato l'albero della croce (19).

Il simbolo piú importante di questa leggenda si riferisce all'unità del legno dell'albero della vita che diventa l'albero della croce, o anche l'albero della nave che costituisce la chiesa (20).

4. *Poesia popolare*

Nella poesia e nel teatro potrebbero trovarsi numerosi tipi di simboli: ad esempio, i lamenti dove appaiono molte « pulzelle » che hanno perduto i loro amanti. La pulzella rappresenta l'anima, mentre l'amante è Cristo. Tra i numerosi testi citiamo la *Parafrasi del Cantico dei Cantici* dell'inizio del XII secolo. I simboli prorompono sin dalle prime tre strofe:

Quant li solleiz converset en leon
En icel tens quest ortus pliadon
Per unt matin

(Quando il sole passa nel segno del leone
quando si è levata la costellazione delle Pleiadi
per un mattino)

(19) O. Zöckler, *Das Kreuz-Christi*, 1875, pag. 241.
(20) Jung ha mostrato come i termini nave ed albero siano prossimi fra loro, trovandovisi riuniti tutti i simboli materni: terra, legno e acqua. Cfr. *Metamorphose de l'âme et ses symboles* cit., pag. 411.
(Sull'« albero della vita » vedi anche, Arturo Graf, *Il mito del Paradiso Terrestre*, a cura di Gianfranco de Turris, Basaia Editore, Roma, 1982 - N.d.C.).

Une pulcelle odi molt gent plorer
Et son ami dolcement regreter
Co jo lli dis

(Una pulzella intesi piangere molto graziosamente
e rimpiangere dolcemente il suo amico
ed io le dissi:)

Gentilz pulce, molt t'ai odit plorer
Et ton ami dolcement regreter
Et chi est illi?

(Gentile pulzella, io ti ho inteso piangere molto
e dolcemente rimpiangere il tuo amico:
chi è costui?)

Nelle opere poetiche del XII secolo, i diversi ritratti sono presentati in dettaglio e la descrizione minuziosa del viso ha di solito lo scopo d'insistere su simboli portatori di tutta una tradizione (21). Lo stesso vale per la bellezza del corpo sulla quale insistono gli autori al fine di mostrarne la perfetta armonia e le esatte proporzioni. La « vergine », la « dama » e il cavaliere sono oggetto di identici commenti, almeno quando si tratta di un cavaliere di cui si vorrebbe mostrare l'eccellenza! Come nel caso della bellezza del corpo di Galaad, nella storia del Graal. A proposito del cavaliere della Tavola Rotonda, É. Gilson osserverà che non si tratta di « un semplice *cliché* letterario... Galaad è l'incarnazione perfetta della grazia: ora, la grazia è di natura tale che la sua presenza nell'anima finisce per manifestarsi al di fuori, *modellando*, per cosí dire, il corpo che quest'anima vivifica » (22).

Nel romanzo *Floire et Blancheflor*, allorché il giovane parte alla ricerca della sua amata, nelle diverse città per le quali egli passa, gli si parla di Biancofiore, giacché è impossibile vedere l'uno senza evocare l'altra. E questi due giovani avranno entrambi salva la vita grazie alla loro bellezza. È questa che tocca i cuori (23)

(21) Su questa questione, i lavori di G. Cohen, E. Faral, G. Paris, J. Bédier e Ch. V. Langlois sono ancora autorevoli.
(22) Cfr. É. Gilson, *La mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal*, in *Les idées et les lettres* cit., pag. 73.
(23) Ecco il testo che la descrive:
Chief a reont et blonde crine (rond)
plus blanc le front que n'est hermine. (Vv. 2593-2594). →

e coloro che dovrebbero giudicarli piangono di tenerezza davanti alla grazia della giovane coppia.

In questa leggenda un albero, chiamato albero dell'amore, è sempre fiorito: appena un fiore appassisce, un altro ne nasce. In un verziere dove passa uno dei fiumi del Paradiso, l'Eufrate, si trova una fontana che ha una virtú singolare: quando una vergine l'attraversa, rimane limpida, ma si intorbida al passaggio di una donna (24). La verginità è anch'essa un simbolo frequente che si trova diffusamente commentato sia nei trattati teologici che nella letteratura (24 bis). Cosí Galaad, l'eroe del romanzo del Graal, è vergine, e per questo potrà contemplare il Graal. La verginità non è d'ordine fisico, ma si riferisce all'anima.

5. *L'amor cortese*

Il problema è di sapere se si debba stabilire o no un rapporto tra i simboli che derivano dalla simbolica romanica ierofanica e quelli contenuti nella maggioranza dei romanzi e dei poemi che appartengono all'amor cortese. La questione ha sollevato numerosissime controversie, che hanno opposto l'uno all'altro gli specialisti del

---

Suercils ot bruns, ieus vairs, rians,
Plus que gemme resplendissans.
Nus contrefaire ne l'porroit:
Cou ert avis cui l'esgardoit,
Que a ses ieus n'apercéust.
Fors as larmes, que tristre fust.
Sa face ert de color très fine,
Plus clère que nule verrine:
Les narines avoit mieus faites,
Que se fuissent as mains portraites.
Bouche ot bien faite par mesure.
Ainc ne fist plus bele Nature:
Mieus faite estature pucele
N'en a, ne roïne plus bele.
Levres por baiser ot grossetes;
Si les avoit un peu rougetes;
Li dent sont petit et seré,
Et plus blanc d'argent esmeré. (Vv. 2597-2614).

Cfr. M. Lot-Borodine, *Le roman idyllique du Moyen Age*, Parigi, 1913, pagg. 46-47.
(24) Cfr. M. Lot-Borodine, *Le roman idyllique* cit., pagg. 9 e segg.
(24 bis) Come è noto solo una vergine può addomesticare un unicorno: cfr. Odell Shepard, *La Leggenda dell'unicorno*, Sansoni, Firenze, 1984 (N.d.C.).

Medio Evo. Il nostro studio inedito sulla « Madre cosmica », che ci ha portato ad esaminare il tema della donna nel XII secolo, ci consente di condividere fermamente la posizione adottata da Étienne Gilson, secondo la quale l'amore spirituale dei mistici e l'amor cortese hanno origine in due correnti rigorosamente diverse.

L'« umanesimo cortese » (25) si sviluppa ai margini della Chiesa ed ha il suo codice, le sue regole, i suoi scrittori, i suoi artisti ed i suoi poeti. Reclutati tra gli studenti, semplici chierici tonsurati, essi viaggiano e formano la classe dei chierici vaganti (*clerici vagantes*) (26), che rappresentano al tempo stesso una maniera di vivere ed un'esperienza amorosa. Essi non vanno confusi con la gioventú decadente che frequenta soprattutto le corti meridionali. Questa ha dei caratteri distintivi: i giovani effeminati portano i capelli lunghi e calzature con punte affilate; le donne assomigliano a « bisce » (27). Questa gioventú libertina si fa beffe dei chierici e, specialmente nelle corti meridionali, s'immerge in una sorta di « dolce vita ».

Il tema della *mal-maritata* si ritrova frequentemente nella letteratura cortese, il che si spiega col fatto che la donna era spesso sposata per le terre che portava al suo signore. Questi, tenuto lontano dalle guerre e dalle Crociate, lascia la moglie per lunghi mesi. Da qui la presenza presso di lei di giocolieri e di trovatori che le rendono il *servizio amoroso*. Per lungo tempo si è pensato che l'amor cortese (28) fosse in relazione con l'amore di Dio e che ne costituisse in qualche modo il primo stadio. I lavori recenti su questo argomento permettono di affermare che l'amor cortese è estraneo alla tradizione mistica medievale. I mistici e gli artisti — come abbiamo visto — si rifanno alla *Bibbia* e ai Padri della Chiesa. Invece, il *fin' amors* si presenta come un'*arte di amare* vera e propria che si collega al pensiero ispano-arabo nel quale la donna occupa un posto che non ha affatto nella letteratura latina medievale. Ad eccezione della Vergine Maria, i Padri della Chiesa

(25) Espressione usata da L. FRAPPIER, *Le roman breton*, Parigi, 1951, pag. 101.

(26) Abbiamo avuto occasione di assistere alla discussione della tesi di dottorato universitario presentata da Moshé Lazar alla Sorbona. Le discussioni tra il candidato ed i membri della commissione sono state per noi di grande importanza.

(27) Cfr. Jaufré de Vigeois, citato da JEANROY, *La poésie lyrique des troubadors*, Parigi, 1934, t. I, pag. 83.

(28) Questa espressione, proposta da Gaston Paris, ha avuto fortuna. A.J. Denomy ha osservato che essa si trova una sola volta nella poesia dei trovatori, impiegata da Peire d'Auvergne, *Courtly love and Courtliness*, in *Speculum*, XXVIII, 1953, pag. 46.

disprezzano la donna. Sul piano concreto, numerosi chierici, perfino vescovi e monaci, non piú giovani, hanno costumi dissoluti. La donna serve quindi ai loro appetiti e non è affatto oggetto di culto. Soltanto l'amor cortese conferisce alla donna un ruolo essenziale. Essa è la « dama » ed il suo servitore è il suo « uomo devoto ». È vero che le stesse espressioni sono usate nei confronti della Vergine (Dama) e del suo devoto, ma i termini hanno un significato diverso (29).

Lo stesso vale per la Sapienza. Secondo i mistici essa è un dono dello Spirito Santo che accompagna la presenza dell'amore illuminato dallo Spirito. Anche i poemi cortesi celebrano la Sapienza, interpretandola però in modo del tutto diverso. La Sapienza è sí un dono di Dio o della Natura; il suo contenuto, però, è molto diverso. *Romans* e *Lais* si rifanno spesso ad un passo del *Libro della Sapienza* nel quale essa « è imparata senza falsi scopi e comunicata senza invidia; i suoi tesori non vengono nascosti » (VII, 12) (30). Non inganniamoci, dunque. Non è nella *Bibbia* che gli autori cortesi cercano i motivi della loro ispirazione, e neanche i goliardi, quando fanno la parodia del *Cantico dei Cantici*: essi li trovano piuttosto nelle *Arti poetiche*. Questi florilegi hanno i loro simboli, ma non li ricavano della simbolica religiosa alla quale questo studio è dedicato: non si tratta di collegare il terrestre al celeste e di prolungare una ierofania. I simboli sono in questo caso delle immagini poetiche, belle e significative, che rimangono su un piano estetico, con tutte le differenziazioni che si presentano nei diversi romanzi e poemi appartenenti all'amor cortese. Converrebbe inoltre precisare che questa espressione ingloba elementi diversi comprendenti l'arte della cortesia (che ha le sue tradizioni e le sue leggi) e l'amore-passione, i cui procedimenti e le cui finalità, pur comprendendo delle caratteristiche cortesi, sono però particolari. L'amore cortese si presenta come un amore carnale; proprio quello che viene ripudiato dai mistici.

D'altra parte, l'amore di Dio non comporta per i mistici nessuna categoria sociale: tutti gli uomini sono chiamati ad amare Dio. Ora, anche se il cortese può diventare plebeo e viceversa, il termine di « cortese », escludendo quello di plebeo, offre sempre una caratteristica gerarchica di carattere sociale.

Come ha precisato Étienne Gilson, l'amore di Dio e l'amor cortese non hanno né la stessa natura, né lo stesso oggetto, né

(29) Vedi il nostro studio sulla « Madre cosmica ».

(30) Vedi, a questo proposito, W.A. NITZE, *Sens et Matière dans les oeuvres de Chrétien de Troyes*, in *Romania*, XLIV (1915), pagg. 14 e segg.

gli stessi effetti. Se l'amor cortese si presenta come un amore raffinato, è evidente che non include l'amore di Dio. Un amore del genere basta a se stesso. Esso è, d'altronde, un amore extra-coniugale. Marito e moglie non possono essere considerati degli amanti. Sposati per ragioni economiche e sociali, essi possiedono, l'uno nei confronti dell'altro, un certo diritto di proprietà che non comporta, per cosí dire, né *suspens*, né mal d'amore. Una delle caratteristiche dell'amor cortese è di essere anti-matrimoniale: esso si presenta quindi in opposizione alla morale della Chiesa, che lo combatterà con maggiore o minor successo. Per Étienne Gilson, « l'amor cortese non si presenta in alcun modo come un'utilizzazione della mistica, né come una reazione contro l'ascetismo in nome dell'amore umano; posto al di fuori dell'uno e dell'altro, esso esprime piuttosto lo sforzo di una società raffinata ed educata da secoli di cristianesimo, per elaborare un codice dell'amore umano che non fu in alcun modo né mistico né specificatamente cristiano, ma piú raffinato della licenziosità di Ovidio, e nel quale il sentimento prevalse sulla sensualità... Non si deve quindi fare dell'amor cortese né una rivolta contro l'ascetismo che andava sviluppandosi in quello stesso tempo, né un tentativo d'imitarlo » (31).

Abbiamo tenuto a fare delle precisazioni sul tema dell'amor cortese soltanto per mostrare che i suoi simboli non rientrano specificatamente nel nostro studio. Non diremo quindi nulla delle canzoni, dei racconti e dei romanzi nei quali appaiono diversi altri simboli. Sottolineiamo solo l'importanza data alla donna. Si è creduto talora ingenuamente che la « Dama » simboleggiasse la Madre di Cristo. Sí e no: si tratta sempre del mito della madre. Quando la Chiesa lotterà all'inizio del XIII secolo contro l'amor cortese, essa tenterà per esempio di estirparlo dalla poesia provenzale. L'amor cortese — come abbiamo già visto — si rivolge ad una donna sposata. Quando esige il « servizio d'amore », ciò appare alla Chiesa un pericolo per la morale. Non è il marito che loda le virtú della propria moglie, ma l'amante che celebra l'eccellenza della donna che ama. Questo non vuol dire che l'amante abbia sempre rapporti carnali con la donna.

Se l'amor cortese avesse avuto per scopo quello di lodare l'eccellenza dell'anima della donna amata o della Vergine madre di Cristo, la Chiesa non avrebbe avuto alcun motivo per combatterlo, a meno che questa devozione per il mito della donna non le sembrasse una deviazione dal culto della Vergine madre e perciò un po' sospetto. Il grande tema della Madre, che è un archetipo importante, è stato tagliato troppo presto dalle sue radici. Certo, nel

(31) É. Gilson, *La théologie mystique de Saint Bernard* cit., pag. 214.

XII secolo, la devozione alla Vergine è fondamentale e forse non è stata sufficientemente compresa nel suo simbolismo (32). A questo riguardo gli autori cistercensi — San Bernardo in particolare — possono essere considerati i migliori interpreti. Uno dei simboli piú originali a proposito della Madre si trova nella devozione medievale a « Gesú nostra Madre » che si può rintracciare nei mistici del XII secolo. La maternità spirituale del Verbo appare evidente nella vetrata della chiesa dei francescani a Châteauroux (XIII secolo) che si può vedere trasferita nelle sale di Palais de Chaillot. I seni rigonfi di Cristo sono femminei.

È difficile afferrare i confini esatti ed i limiti del simbolo femminile nella poesia cortese. Esso svolge un ruolo tanto piú considerevole in quanto ci troviamo in un'epoca nella quale predomina la psicologia maschile. In questo mondo, nel quale regna il « *gente clerc* », è importante potenziare il principio femminile al fine di ristabilire l'equilibrio. Jung ha precisato in modo irrefutabile il rapporto tra « servizio della dama » e « servizio dell'anima » a proposito di un testo del cristianesimo primitivo, il *Pastore d'Hermas* (33).

Nel XII secolo la devozione popolare alla Madonna è molto sviluppata: miracolo di Notre-Dame di Chartres, di Notre-Dame di Soissons, di Notre-Dame di Rocamadour, eccetera. La donna viene spesso evocata nelle canzoni delle Crociate. Non si può però negare la crudezza che si afferma senza pudore, come testimoniano certi versi di Thibaut di Champagne. L'amore è talvolta sublimato e la dama associata alla Vergine. Lo si vede per esempio in una canzone delle Crociate dello stesso Thibaut di Champagne che dice: « Quando perdo una dama, che ne venga un'altra in mio aiuto ». Il fervore religioso e l'amore per la dama non si presentano in opposizione, neanche quando questo amore è adultero, giacché nell'amor cortese l'amore per la dama è fonte di perfezione morale e spirituale. La donna abbandonata è la madre di Gesú ed il cavaliere è Cristo; o, ancora, la pulzella rappresenta la Chiesa e l'amico morto o lontano, Cristo. Tra tanti altri simboli, andrebbe sottolineato quello del cuore. Il cuore del cavaliere resta presso la dama, mentre il suo corpo va a servire Cristo.

Talvolta gli stessi simboli sono ripresi e variano nell'uso che se ne fa, come per esempio quello dell'allodola o dell'usignolo. L'allodola dà l'allarme agli amanti e sveglia il cuore di colui che parte per liberare i luoghi santi: vi è qui una trasposizione dell'amore, o una sua sublimazione:

(32) Abbiamo cercato di studiare questo tema nella nostra opera dedicata al simbolo della « Madre cosmica ».
(33) Cfr. *Types psychologiques* cit., pagg. 227 e segg.

Vous qui ameis de vraie amor
Eveilliée vos, ne dormeis pas.

È soprattutto nell'area della lingua d'oc che si trova in letteratura la piú grande dovizia di simboli. Quest'area linguistica non comprende soltanto, come comunemente si crede, la Provenza e il Languedoc, ma anche il Limosino, l'Alvergna, il Poitou, l'Aquitania e la Guascogna (33 bis). L'ipotesi di un'origine ispano-moresca dell'arte dei trovatori è stata già avanzata molto tempo fa; essa va senza dubbio accettata, essendo suffragata da studi moderni (34).

L'influenza celtica è incontestabile: numerose opere narrative si svolgono in Cornovaglia, nel Galles, in Irlanda. Anche nel romanzo di *Tristano e Isotta* sarebbe particolarmente interessante lo studio dei simboli. Ci si ricordi della storia del verziere nel quale Re Marco, nascosto su un pino, sorprende l'incontro degli amanti. È su consiglio di un nano che egli agisce cosí (35). Tristano divide il suo tempo fra due Isotte: l'una simboleggia il giorno, l'altra la notte. Da qui il carattere solare del mito. La foresta di Morrois, il cane Husdent sono altrettanti simboli significativi. Sarebbe opportuno studiare i romanzi di Chrétien de Troyes, quali *Erec et Enide, Cliges, Lancelot ou le chevalier de la charrette, Yvain ou le chevalier au lion*, che fanno tutti parte del ciclo di Re Artú (35 bis). Vi troviamo il « cervo bianco », lo sparviero appollaiato sopra una pertica d'argento, la discesa agli inferni celtici, eccetera.

É. Gilson si è chiesto se San Bernardo abbia esercitato un'influenza sull'amor cortese, domanda che non è senza importanza sul piano dei simboli. La mistica di San Bernardo e l'amor cortese sono pressappoco contemporanei e, se il pensiero di San Bernardo

(33 bis) A causa della sua distribuzione geografica, si presenta anche il problema del rapporto tra poesia trobadorica e catari, esistente per Denis de Rougemont (*L'amore e l'Occidente*, Mondadori, Milano 1957), inesistente per Henri Irénée Marrou (*I trovatori*, Jaca Book, Milano 1983) (N.d.C.).

(34) R. Menendez PIDAL, *Poesia araba y poesia europea*, Madrid, 1946.

(35) Vi sono due versioni francesi che datano dalla metà del XII secolo, quella di Beroldo (Béroul) e quella di Tommaso (Thomas).

(Tr. it. rispettivamente: *Il romanzo di Tristano*, Jaca Book, Milano 1983; e *Tristano e Isotta*, Garzanti, Milano 1979. Citiamo anche *La morte di Tristano e Isotta*, estratto dal testo di Tommaso Fussi, Firenze s.d., e il poema del XIII secolo di Goffredo di STRASBURGO, *Tristano*, Mondadori, Milano, 1983, e Einaudi, Torino, 1985. Tutta la materia è stata rifusa da Joseph Bédier nel suo *Le roman de Tristan et Iseut*, 1900, che ha anche una vecchia traduzione italiana: *Il romanzo di Tristano e Isotta*, Taddei, Ferrara, 1921 - N.d.C.).

(35 bis) Tutti tradotti in: Chrétien DE TROYES, *I romanzi cortesi*, Mondadori, Milano, 1983 (N.d.C.).

non ha contribuito alla nascita della poesia cortese, può averne influenzato lo sviluppo (36). La beghina Hadewijch, la quale, come abbiamo già visto, si è ispirata a San Bernardo ed a Guglielmo di Saint-Thierry, ha composto, all'inizio del XII secolo, un'opera che comprende lettere, visioni e poemi spirituali. Sotto la forma del dialogo interiore, sono costantemente presenti l'espressione ed i temi cortesi, ivi compreso lo spirito cavalleresco. Una monaca cistercense, Santa Lutgarda di Tongres, e Beatrice di Nazareth subiranno anch'esse l'influenza del sentimento cortese (37).

6. *I cavalieri*

Nel parlare dell'amor cortese è d'obbligo ricordare la Cavalleria. D'origine germanica, la Cavalleria deve alla Chiesa la sua forma e la sua ideologia: il cavaliere è considerato il soldato di Dio e deve combattere le guerre giuste. « Non potendo impedire le guerre », dirà Jean Gautier, « la Chiesa ha cristianizzato il soldato » (38). Se la feudalità comporta un sistema economico e sociale ereditario, la Cavalleria sfugge a queste leggi. Ogni uomo può diventare cavaliere a condizione di non essere infermo di corpo o di anima, ed ogni membro della Cavalleria ha il diritto di dare l'investitura. Il cavaliere ha un codice, nel quale la lealtà e la bravura hanno un ruolo importante e i simboli trovano il loro posto: tuttavia, se la Cavalleria presenta un aspetto iniziatico (38 bis), è evidente che non si tratta di una simbologia ierofanica. Le armi che porta il cavaliere non sono affatto armi della luce nel senso di San Paolo (cfr. *Rom.*, XIII, 12).

I Templari possono essere considerati come i veri cavalieri. San Bernardo dà all'ordine il nome di *Militia Christi* ed ai suoi membri quello di *minister Christi*. Secondo Friedrich von Schlegel, « si può ammettere che i poemi della Tavola Rotonda esprimano non soltanto l'ideale del cavaliere..., ma comprendano anche un gran numero di idee simboliche e di tradizioni proprie di qualcuno di questi ordini, specialmente quello dei Templari » (39).

(36) É. GILSON, *La théologie mystique de Saint Bernard* cit., pag. 193.

(37) Cfr. *Hadewijch d'Anvers* cit., pagg. 41-44.

(38) Cfr. *La chevalerie*, ediz. a cura di Jacques Levron, Parigi, 1959, pag. 31.

(38 bis) È ormai accettato che il cerimoniale con cui venivano investiti i cavalieri tra il X e il XIII secolo era una vera e propria « iniziazione »: cfr. Antonio VISCARDI, *Cavalleria*, in *Dizionario Letterario delle Opere e degli Autori*, Bompiani, Milano, 1949, vol. I, pag. 17; Jacques LE GOFF, *Abbozzo di analisi di un romanzo cortese*, in *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Bari, 1983, pag. 137 (N.d.C.).

(39) Cfr. *Geschichte der alten und neuen Litteratur*, Vienna, 1847.

Dopo aver citato un lungo passo di Schlegel, Pierre Ponsoye aggiunge: « L'identificazione dell'ordine del Graal con quello del Tempio, nel *Parzival,* non dà in effetti adito a dubbi » (40). Un giudizio del genere è confermato dalle parole di Trévizent a Parzival quando dice: « *Dei valorosi cavalieri hanno la loro dimora a Montsalvage,* dove si custodisce il Graal: essi sono i Templari » (41).

La missione dei Templari sarà al tempo stesso spirituale e temporale: essi assumono a loro profitto il duplice potere sacerdotale e reale del Sacro Impero. Si può loro applicare un passo dell'*Apocalisse* (I, 6) nel quale si allude « a colui che ci ha amati... e che ci ha fatto re e preti di Dio ». I Templari incarnavano le due città, la terrestre e la celeste. Tuttavia San Bernardo li considerava come figli della Gerusalemme celeste. Essi si dicevano « fratelli e compagni di cistercensi »; il loro nome, la loro regola, il loro abbigliamento, il loro sigillo e la loro arte hanno una portata eminentemente simbolica. Il coinvolgimento di questi monaci-cavalieri nella vita secolare, il loro potere, i loro privilegi, la loro partecipazione alle « guerre giudicate sante », rispondevano ad una prospettiva cui la Chiesa guardava con favore: quella di sacralizzare il temporale.

Ma può questo temporale essere sacralizzato senza il rischio di far perdere al sacro il suo vero carattere? In un simile contesto la tentazione di Cristo nel deserto è un simbolo dal valore eterno. Nella misura in cui un potere spirituale vi soccombe, esso si secolarizza e si mette al servizio di un mondo separato: allora i valori sacrali sono profanati. In tal caso l'uomo non è piú l'amante di Dio, ma diviene il servitore di idoli ai quali può conferire una pseudo-sacralizzazione.

La chiarezza esige che si discerna l'amore vero da quello adultero: i simboli ierofanici, che conducono dal visibile all'invisibile sulla via reale dell'esperienza spirituale, attengono soltanto al vero amore (42).

(40) *L'Islam et le Graal* cit., pag. 101. Vedi l'eccellente capitolo sui Templari.

(41) *L'Islam et le Graal* cit., pagg. 101-102.

(42) Per una interpretazione simbolica ed esoterica della Cavalleria, con riferimenti ai romanzi della Tavola Rotonda e ai Templari, vedi: V.E. MICHELET, *Il segreto della Cavalleria*, Basaia, Roma, 1985. Per una interpretazione « sociologica » che intende l'*Aventure* come « itinerario nel meraviglioso », vedi: E. KOEHLER, *L'avventura cavalleresca*, Il Mulino, Bologna, 1985. Sui Templari ed il loro « esoterismo » cfr. Enrico MONTANARI, *Considerazioni sul templarismo*, in *Studi e materiali di storia delle religioni*, n. 1-2, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969 (N.d.C.).

CONCLUSIONE

Un lavoro come questo che abbiamo tentato d'intraprendere non comporta dei limiti definiti, anche se si tratta di una semplice « introduzione » all'argomento. Piú che a studiarli, ci siamo limitati a segnalare i simboli romanici, ma l'itinerario che abbiamo tracciato è sufficiente a dare un quadro della gamma della simbolica romanica.

Il quadro in cui questi simboli sono collocati e vengono riuniti si situa in un ambiente determinato: quello del XII secolo. Abbiamo tentato di descriverlo. Era necessario conoscerne le articolazioni, altrimenti i simboli sarebbero rimasti privi di vita. Grazie a quel quadro, riusciamo a conoscere il movimento che li anima. Cosí l'uomo romanico non è per noi uno sconosciuto. Conosciamo la qualità della sua esistenza, i suoi gusti, il suo amore, il senso della sua attenzione e quello della sua ricerca. Ci è possibile amarlo e sorridergli, come ad un amico del quale si conoscano i segreti pensieri.

Come abbiamo visto, il simbolo romanico manifesta una presenza: quella divina. Collegato ad altri simboli sacri, esso ritrova le grandi leggi che governano l'universo. Il simbolo romanico assimila tutti questi diversi simboli e li rende partecipi di una verità comune. D'altronde i vari segni sono sempre identici; cambia soltanto, secondo le epoche, il loro aspetto esteriore. È in questo senso che Krishna ha potuto dire: « Io sono il filo che corre attraverso queste idee diverse, ciascuna delle quali è come una perla ». Non è tanto un periodo preciso, quello che i simboli governano, quanto l'umanità tutta intera.

La funzione del simbolo è dunque quella di svegliare l'uomo e ricondurlo al suo principio originale, cioè al piano del sacro nel quale tutto è ordine, misura, proporzione.

In tal modo il simbolo consente all'uomo di raggiungere un

livello inaccessibile alla ragione. Esso offre un duplice insegnamento: quello di richiamare il senso di una realtà e quello di indicare la via per arrivarci. Appare indispensabile una preparazione iniziale. È difficile rendersi conto di questa necessità, giacché oggi la nostra mentalità moderna ci autorizza ad affrontare ogni cosa con sufficienza. Bisogna invece che si formi un vuoto nel cuore dell'uomo affinché il contenuto di un simbolo vi possa essere accolto. Sino a che l'Essere rimane nella dualità, il senso del simbolo, che si tratti di numero, di figure geometriche o di temi della scultura, gli resta estraneo.

In un'omelia sulla *Genesi* (VII, 6) Origene scriveva: « Stiamo in guardia... perché siamo vicini al pozzo d'acqua viva... Necessitano lacrime e preghiere... affinché il Signore apra gli occhi ». Per percepire il senso dei simboli è essenziale un'attenzione cosmica che non neghi la Storia, ma che la illumini: l'uomo romanico la possiede appieno.

Il simbolo indica dunque, al tempo stesso, il senso di una realtà ed il segno di una presenza. A condizione di essere decifrato, esso può introdurre in seno a questa realtà e divenire un ponte tra l'alto e il basso. Sappiamo da Ermete Trismegisto che « ciò che è in basso è come ciò che è in alto ». Leggiamo in San Giovanni: « Voi siete di quaggiú, io sono di lassú; voi siete di questo mondo ed io non sono di questo mondo » (VIII, 23). Il mondo ed il basso non sono analoghi, perché il mondo non è opposto al cielo. Quello che si percepisce distintamente viene obbligatoriamente superato. Bisogna quindi essere in alto per distinguere ciò che è in basso. Bisogna mettersi al di là del mondo per comprenderne il significato e sapere che esso passa come « l'erba dei campi ». È però impossibile essere al di sopra dell'Innominabile. È per questo che il mistico dimora nella divinità. Egli si mantiene in Dio e lascia passare lo sguardo di Dio attraverso di sé.

Il mistico riceve la grazia tramite delle illuminazioni. Non potrebbe vivere in uno stato di luce perpetua. Certo, le « notti oscure » corrispondono alle crisi di crescenza, ma il mistico, abbandonato dallo Spirito, può dubitare della luce intravista; egli commisera se stesso, e questa è ancora una maniera di pensare a sé. L'uomo che, nella grazia dello Spirito, lavora tutta la vita per acquisire la Conoscenza, possiede una coscienza che diviene di giorno in giorno piú oggettiva. I simboli sono per lui altrettanti luoghi di significato. Se egli impara a conoscersi, è perché sa che le leggi che lo governano regolano anche l'universo. Esiste infatti un universo piú segreto che è ad immagine del mondo fisico: numerose corrispondenze li separano e li uniscono a diversi livelli, quanto

a forma, suono, colore e odore. L'uomo che possiede la conoscenza di sé penetra nell'anonimo. Il maestro Eckhart ha parlato dell'anima che si trova nuda e spogliata di tutto quello che ha un nome. Perciò essa è una a causa dell'unità e si effonde nella divinità come l'olio si spande progressivamente su una stoffa. Per essa « Dio è un nome, il regno dei cieli è un nome » (1), giacché l'uomo è confermato nella « divinità pura ove mai fu né forma, né figura » (2).

Sino a che fa uso di parole, l'uomo può descrivere il suo Dio o il regno degli eletti. Quando va al di là del linguaggio abituale, egli fa ricorso ai simboli e si accorge che l'inesprimibile è uno e che questo non ha altro mezzo di comunicazione oltre i simboli, i quali svelano se stessi in una perfetta unità. Una volta penetrato nel cuore della Conoscenza, l'uomo tace. Se esce dal suo silenzio è soltanto per rispondere, forse, all'appello di un altro che cerca di afferrare l'insegnamento dei simboli. Se chi interroga ha già la risposta nel cuore senza poterla afferrare, allora il contemplativo lascia la propria solitudine e risponde con parole, esteriori ed interiori: viene abbozzato, cosí, un dialogo sul piano dei simboli. Le parole usate non servono che a collegare tra loro i termini simbolici.

Il simbolo presenta una soglia. E queste soglie si succedono l'una all'altra, fino alla soglia ultima, che dà accesso alla Conoscenza. Essa, nella sua pienezza, non chiede piú la presenza dei segni. La trasfigurazione è aldilà. Ma l'uomo romanico considera se stesso un pellegrino: ha bisogno di simboli. E questi costituiscono delle tappe sul suo cammino. Quando egli perde il senso della sua visione, la chiesa romanica è là a ricordargli il mistero di questi incontri. Il cosmo diventa lo specchio nel quale egli può leggere proporzioni e misure all'interno di un ordine inalterabile. Scopre allora questa « scienza esatta », questa « dottrina pesata sulla bilancia » (*Eccl.* XVI, 23).

A proposito del *Vangelo* di San Giovanni, Origene parla dei vasi di argilla in senso letterale. Nella loro forma, i simboli romanici appaiono simili a vasi di argilla. Tuttavia contengono l'acqua viva, il mistero del Graal. Portatori dell'antica saggezza, essi rivelano la Conoscenza che impedisce agli uomini di morire e conferisce loro un'inesauribile giovinezza.

Nel corso di questo studio, pur frammentario, ci siamo pre-

(1) Cfr. Maître ECKHART, *Telle était Soeur Katrei*, traduz. di A. Mayrisch Saint Hubert, Parigi, 1954, pag. 62.
(2) Cfr. Maître ECKHART, *Telle était* cit., pag. 61.

fissi di rimanere, senza divagazioni, nel clima medievale creato dalla fede cristiana. Il XII secolo costituisce un'epoca d'incomparabile fecondità: non si affermerà mai abbastanza la sua grandezza e la sua bellezza. A questa situazione storica particolare corrisponde la nostra illustrazione dei simboli: essa rimane comunque valida anche nel mondo contemporaneo. Abbiamo bisogno del richiamo fornito dal simbolo, come un uomo il quale, non conoscendo la sua strada, è aiutato dai cartelli indicatori e dalle segnalazioni chilometriche. Non appena giunto alla chiarezza ed entrato in uno stato di maturità, l'uomo cesserà di ricorrere al linguaggio — fosse pure simbolico — che gli giunge dall'esterno, giacché avrà capito di portare in se stesso il proprio insegnamento.

« Perché », domanda il Maestro Eckhart, « chiacchierate su Dio? Tutto quello che dite su Dio è menzogna ». Sino a che erra nel « cerchio degli empi », l'uomo ha bisogno di discorrere. Allorché lascia la sua prigione, egli sa che la verità non si presenta in tutta la sua realtà nei discorsi o nella pietra, perché essa vive, cioè si sperimenta. In quel preciso momento l'uomo capisce che è solo e che non può contare che su se stesso. Cosí, i simboli sono simili a guide spirituali: essi indicano le strade, ma spetta all'uomo camminare. Essi possono anche indicare dei compiti, ma sta all'uomo compiere senza aiuto il proprio lavoro.

Una volta che ha compreso che il simbolo non si pensa e non si nomina, giacché la verità non è pensata né nominata, l'uomo smette di cercare e purifica la propria memoria: rompe con le sue abitudini. D'improvviso si trova in uno stato di libertà e di vuoto e diviene vuoto egli stesso. Allora la verità corre verso di lui e l'abbraccia, cioè nasce in lui, lo illumina e si rinnova ad ogni istante.

Cosí, il simbolo adempie al proprio ruolo nella misura in cui si cancella, in modo che l'eternità riempia il tempo e lo spazio. Ed il reale verso il quale esso s'incammina è dunque... l'Ignoto.

INDICE DEI NOMI DI PERSONA

INDICE DEI NOMI DI LUOGHI

INDICE ANALITICO

Orizzonti dello Spirito

Collana fondata da Julius Evola

Paul Arnold - Il Libro dei Morti maya
Arthur Avalon - Il Potere del Serpente
Arthur Avalon - Il Mondo come Potenza (2 volumi)
Arthur Avalon - La Potenza e i suoi adoratori (*Shakti e Shakta*)
Arthur Avalon - Inni alla Dea Madre
Titus Burckhardt - Introduzione alle dottrine esoteriche dell'Islam
Titus Burckhardt - L'Uomo universale
Titus Burckhardt (Muhyi-d-dîn-Ibn'Arabî) - La Sapienza dei Profeti
Chao Pi Chen - Trattato di alchimia e di fisiologia taoista
Edward Conze - Il pensiero del Buddhismo indiano
Marie-Madeleine Davy - Il Simbolismo medievale
K. von Durckheim - Hara, *centro vitale dell'uomo secondo lo Zen*
Mircea Eliade - Mefistofele e l'Androgine
Mircea Eliade - Lo Sciamanismo e le Tecniche dell'Estasi
Julius Evola - Lo Yoga della Potenza, *Saggio sui Tantra*
Julius Evola - Metafisica del Sesso
Julius Evola - La Tradizione Ermetica
Julius Evola - Il Mistero del Graal
Julius Evola - Rivolta contro il Mondo Moderno
Julius Evola - Teoria dell'Individuo Assoluto
Julius Evola - Fenomenologia dell'Individuo Assoluto
Julius Evola - Ricognizioni: Uomini e problemi
Lama Anagarika Govinda - Riflessioni sul Buddhismo
René Guénon - La Crisi del Mondo Moderno, *a cura di J. Evola*
René Guénon - Forme Tradizionali e Cicli Cosmici
Jean Herbert - L'induismo vivente
Eugen Herrigel - La Via dello Zen
Jack Lindsay - Le origini dell'Alchimia nell'Egitto Greco-Romano
Huang Ti - Nei Ching, *Canone di medicina dell'Imperatore Giallo*
Lao-Tze - Il Libro del Principio e della sua Azione (*Tao-tê-ching*), *a cura di Julius Evola*
Lu K'uan Yü - Lo Yoga del Tao - *Alchimia e Immortalità*
Lu K'uan Yü - Ch'an e Zen
Lu K'uan Yü - Buddhismo Pratico
Lü-Tzu - Il Mistero del Fiore d'Oro, *a cura di Julius Evola*
G. Orofino - Insegnamenti tibetani su morte e liberazione
Giacomella Orofino - Insegnamenti tibetani su morte e liberazione
P.D. Ouspensky - L'Evoluzione Interiore dell'Uomo
P.D. Ouspensky - Coscienza: *la ricerca della verità*
P.D. Ouspensky - Colloqui con un diavolo
J. Marqués Rivière - Kalachakra
Gershom Scholem - La Cabala
Frithjof Schuon - Unità trascendente delle religioni
Frithjof Schuon - Le Stazioni della Saggezza
Frithjof Schuon - Sufismo: velo e quintessenza
Frithjof Schuon - L'Occhio del Cuore
Frithjof Schuon - L'Esoterismo come principio e come via
Frithjof Schuon - Forma e sostanza nelle religioni
Fritjof Schuon - Sulle tracce della religione perenne
D.T. Suzuki - Saggi sul Buddhismo Zen (3 volumi)
Giuseppe Tucci - Le religioni del Tibet
Oswald Wirth - Il simbolismo ermetico

Edizioni Mediterranee - Roma - Via Flaminia, 158